LA FONTAINE
UND SEIN FABELWERK

VON

KARL VOSSLER

MIT 10 HOLZSCHNITTEN

HEIDELBERG 1919 / BEI CARL WINTER

Digitized by Google

848
L170
V97

Digitized by Google

Rf.-et.
Sallach
12-7-50
12822

1952

MEINER LIEBEN FRAU

ESTERINA

ZUM 20. CHRISTTAG

IN DEUTSCHLAND

III

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Aus Vorlesungen an der Münchener Volkshochschule ist dieses Büchlein hervorgegangen und wendet sich daher an einen weiteren Kreis von Lesern. Ich hoffe aber, auch dem Fachmann einiges Neue zu bringen. — Welchen Sinn die Ausschmükkung mit Nürnberger Holzschnitten zu äsopischen Fabeln hat, erfährt man auf S. 75.

La Fontaine gehört zu den Wenigen in Frankreich, deren gemütliches und geistiges Leben durch politische und sonstige Tendenz nicht wesentlich beengt ist. Bei ihm kann auch der deutscheste Germane sich Freude und Erholung suchen, ohne eine gallische Vergiftung befürchten zu müssen. Für die Echtheit der menschlichen und künstlerischen Freundschaft, die dieses Büchlein vermitteln möchte, glaube ich, die Verantwortung übernehmen zu können.

München, im August 1919.

KARL VOSSLER.

Digitized by Google

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
I. Leben und Dichtung in Frankreich unter Ludwig XIV.	1
II. La Fontaines Bildungsgang	20
III. La Fontaine als Satiriker und Humorist	40
IV. Fabel- und Tierdichtung vor und nach La Fontaine	63
V. La Fontaines erste Fabelsammlung	87
VI. Die Fabeln aus La Fontaines Spätzeit	113
Anhang I. La Fontaine und das Königtum	142
Anhang II. Die Fabel von der Kutsche und der Mücke	154
Anhang III. Die Wolfsfabeln	160
Anhang IV. Einige Quellentexte	172
Anhang V. Bibliographische Winke	187

Digitized by Google

I.

Leben und Dichtung in Frankreich unter Ludwig XIV.

Den Meisten von uns ist La Fontaine als ein Dichter bekannt, der Fabeln für Kinder geschrieben hat. Für Kinder aber taugen seine Fabeln ganz und gar nicht, und wenn die Franzosen sie heute noch ihren Kindern zu lesen und zu lernen geben, so begehen sie eine grimmige Torheit. La Fontaine, der kein geringer Menschenkenner war, hatte freilich die ersten sechs Bücher seiner Tiergeschichten einem sechsjährigen und das letzte, zwölfte Buch, einem zwölfjährigen Knaben gewidmet. Aber der sechsjährige war Kronprinz von Frankreich, Sohn Ludwigs XIV., und der zwölfjährige war dessen Enkel, der junge Herzog von Burgund. Von Kronprinzen und Herzögen war man damals — wir stehen in den Jahren 1668 und 1694 — gehalten, anzunehmen, daß sie jenseits der Naturgesetze wandelnd, sich in der Kinderstube schon hervortun durch Gewähltheit des Geschmackes und Gediegenheit des Urteils: «ce goût exquis et ce jugement si solide que vous faites paroître au de là de votre âge» — es sind La Fontaines eigene Worte. Aber abgesehen von den Verirrungen der höfischen Schmeichelei, wurde in jener Zeit das Kind überhaupt nicht als Kind behandelt, sondern, wo nicht

Digitized by Google

als künftiger Herr oder künftige Dame, als kleines Tier. Wer die stilvollsten und treuesten Kinderbildnisse des 17. Jahrhunderts betrachtet, etwa die von Velázquez, der weiß, wie man die Körperchen dieser kleinen Wesen in Reifröcke, in Stuartkragen, in Stulpenstiefel und Harnische steckte und ihnen ein großmännisches Ansehen gab. Die Kindlichkeit des Kindes hat erst der Schweizer Jean Jacques Rousseau entdeckt, und er als erster hat etwa hundert Jahre nach dem Erscheinen der La Fontaineschen Fabeln davor gewarnt, sie den Kindern in die Hand zu geben. „Alle Kinder müssen La Fontaines Fabeln auswendig lernen, und kein einziges versteht sie, und wenn sie sie verständen, so wäre es noch schlimmer!" schreibt er in seinem berühmten Erziehungsromane Émile (1762, 2. Buch). So wenig wie es im 17. Jahrhundert besondere Kleider für Kinder gab, so wenig gab es Bücher für sie.

Die schöne Literatur und die Dichtung waren wesentlich für die feine Gesellschaft bestimmt, für die Salons und für den Hof des Sonnenkönigs. Diese Art Publikum hat immer auch La Fontaine im Auge, sei's, daß er Elegien, Oden, Rondeaux, Madrigale und Episteln schreibt, sei's, daß er sich auf dem Theater in ziemlich mittelmäßigen Komödien versucht, sei's, daß er mit unnachahmlicher Anmut sich in schlüpfrigen und rührenden Novellen, in schalkhaft liebenswürdigen Schwänken bewegt,

Digitized by Google

oder daß er mit halb echter, halb verschmitzter Kindlichkeit seine Fabeln erzählt./ Ungemein verwöhnte, zu den höchsten Ansprüchen des guten Geschmacks erzogene, abgründig lebenskluge Aristokratenohren waren es, für die er seine Stimme schmeidigte, und in letzter Hinsicht war es des Königs erlauchtestes Ohr, dem er gefallen wollte. Wir müssen uns diese Hörerschaft anschaulich vergegenwärtigen, wenn wir den Dichter verstehen wollen, der seinem naturhaften Genius unter einem so steifen gesellschaftlichen und seelischen Banne hat treu bleiben können.

Wir beginnen mit dem König. Im Jahre 1661, zur selben Zeit etwa, als in dem vierzigjährigen, verträumten und verbummelten La Fontaine die Gabe des Erzählers und die Lust des Fabulierens erwachte, übernahm Ludwig XIV. als Zweiundzwanzigjähriger die Herrschaft, die bisher der geriebene Kardinal Mazarin für ihn geführt hatte. — Ludwig war nicht gerade schön, sah aber sehr stattlich aus: etwas grobe sinnliche Züge, kräftige Nase, breite Lippen, schmale Stirn, mittlerer Wuchs, eine Erscheinung, die am besten auf die Ferne wirkte. Aus der Nähe besehen: eine gesunde Mittelmäßigkeit, und geistig erst recht. Nur eines besaß er im höchsten Grad: das Repräsentative. So wenig er etwas Außerordentliches war, so sehr stellte er es vor. Königlich, majestätisch, imposant die Haltung, der Gang, jede Bewegung und der Blick des aus-

Digitized by Google

drucksvollen schwarzen Auges. Er war die blühende, selbstsichere, gekrönte Mittelmäßigkeit. Darum gefiel er dem Volk, das in ihm wie in einem zauberhaft herrlichen Spiegelbild sich wiedererkannte, so außerordentlich. Von Natur im Grunde gut, gesellig, liebenswürdig, heiter, aber innerlich nicht tief und nicht fest genug, um den ungeheuren Versuchungen seiner gottähnlichen Macht- und Ausnahmestellung zu widerstehen, ist er durch das Geschäft des Regierens nicht besser, sondern nach und nach nur härter, gemütloser, äußerlicher und eigensüchtiger geworden. Als Jüngling ein sympathischer Mensch, als Greis nur ein Theaterkönig noch, den Perücke, Kostüm und Zeremonie zusammenhalten. Ein großer Esser, ein starker Liebhaber der Weiblichkeit, die nicht einmal schön und nicht einmal geistreich zu sein brauchte, um ihn anzuziehen. Jedoch auch in diesen Dingen nicht haltlos, hat er immer vermocht, seine kräftigen Tierinstinkte wenigstens soweit zu zügeln, als die Politik und die damaligen Anstandsbegriffe erforderten. Große Laster hat er nicht gehabt, patente Dummheiten nie gemacht; denn er folgte der klugen, vorsichtigen, mißtrauischen Sittlichkeit des Mittelmaßes, die man Contenance nannte. Er wußte sich zu „deichseln" und hat in den 54 Jahren seiner Regierung mit wunderbarer Umsicht, Geschicklichkeit, Bedächtigkeit und Verstellungskunst alles vermieden, was ihn unmittelbar hätte bloß-

Digitized by Google

stellen können. Von seiner Kunst der Zurückhaltung kann jeder Hochgestellte lernen. Hier ist er unübertroffen: ein Genie und Virtuos der majestätischen Darstellung und Vorführung seiner selbst. Dies war auch seine große Leidenschaft: «Le métier de Roi est grand, noble, délicieux», sagte er selbst. Weil er das Repräsentieren so gerne und aus ganzer Seele wie eine religiöse Verrichtung übte, weil das König-Spielen ihm ganz und gar dasselbe war wie das König-Sein, darum hat sein Königtum, bei aller Äußerlichkeit, durchaus nichts Schwindelhaftes und bewahrt selbst in der Hohlheit der letzten Jahre noch seinen vollen Ernst. Denn mit demselben Ernst, mit dem er einen Feldzug vorbereitete, pflegte er die Festlichkeiten seiner Hofhaltung zu ordnen, oder sich zu Tisch zu setzen oder ins Bett zu legen. Beim einen wie beim andern war ihm das Wesentliche, daß es auf königliche Weise, das heißt im Namen und Anblick der Nation geschah und daß Er durch seine Darstellung die Sache krönte. So läßt er sich mit der Selbstverständlichkeit eines goldenen Knopfes, der auf einem Kuppelbau sitzt, von der Arbeit und den Anstrengungen aller seiner Untertanen tragen, innerlich felsenfest überzeugt, daß dieser Knopf das Streben der Kuppel und des ganzen Unterbaus aus seinen Grundmauern herauf in sich vereinigt: l'Etat c'est moi[1].

[1] Dieser Spruch wird Ludwig zugeschrieben; geprägt hat er ihn nicht.

Digitized by Google

Und in den Tagen La Fontaines wollte es die Nation auch gar nicht anders haben. Sie war es zufrieden, ihre unendlichen Dienste und Opfer in diesem ragenden Königsbilde gesammelt, verkörpert, gekrönt zu sehen. Sie glaubte an diesen König, dessen Glanz und Ruhm ihr eigener Glanz und Ruhm war. Wie Gott die Welt bedeutete, so bedeutete Ludwig Frankreich. „Der Gott, wie das 17. Jahrhundert ihn sich vorstellte," sagt Taine, „war eine Art Louis XIV." Gehorsam gegen Gott war dasselbe wie Gehorsam gegen den König, denn dieser war Gottes Abbild auf Erden. La Fontaine war nicht der einzige, von dem sich sagen läßt, daß er um die Gnade dieses Königs sogar viel angelegentlicher geworben hat, als um diejenige Gottes. Trotzdem hat Ludwig ihn nie recht leiden mögen.

Nachdem zwei so kluge Staatsmänner wie Richelieu und Mazarin durch viele Jahrzehnte hin die Gewalt des Königs, die Ordnung der Verwaltung und die Unternehmungen der äußeren Politik mit Erfolg gefördert hatten, war es zunächst nicht schwer zu regieren. Ein ungeheurer Schatz von Ansehen, Reichtum und Kraft war aufgespeichert Ludwig hatte Glück in der Wahl seiner Minister: Lyonne, Le Tellier, Colbert. Alles gedieh. Die Staatskasse füllte sich. Ruhmsüchtig, wie der König war, dachte er nun bald an Krieg und Eroberung. Nach dem Tod des Königs Philipp IV. von Spanien, 1667, ließ er seine Heere in die Nieder-

Digitized by Google

lande und in die Franche-Comté einrücken. Ausgezeichnete Feldherrn: Turenne, Condé, Vauban errangen Sieg auf Sieg. Zwar mißglückte die Eroberung Hollands. Dafür nahm man dem deutschen Reiche, das von den Türken bedroht war, Freiburg, Straßburg, Luxemburg, Trier, Lothringen weg. Als der Kurfürst der Pfalz im Jahre 1685 starb, erhob Ludwig Ansprüche auch auf dieses Land. Mit maßloser Grausamkeit wurden die wehrlosen Gebiete gebrandschatzt: Mannheim, Speyer, Worms, Heidelberg. Überall: in Holland, Deutschland, Italien wurde gefochten. Ganz Europa fühlte sich von dem unersättlichen Franzosenkönig bedroht und vereinigte sich schließlich gegen ihn in der großen Wiener Allianz 1689. Dauernde Erfolge hat er nun nicht mehr errungen. 1697 kam der Friede zu Ryswyk zustande, der zwar den Verbündeten wenig Ertrag brachte, aber auch den Franzosen keinen Triumph. Vier Jahre nachher, 1701, stürzt sich Ludwig in einen neuen Krieg, den spanischen Erbfolgekrieg, der in vierzehnjährigen Anstrengungen das Land erfolglos erschöpft und die Volkstümlichkeit des Roi Soleil völlig vernichtet hat. Er starb 1715 gehaßt und verwünscht von seinen Untertanen. Diesen Niedergang hat La Fontaine weder gesehen, noch jemals geahnt. Er war zwanzig Jahre vorher, 1695, gestorben.

Von der französischen Nation kann man sagen, daß sie unter Ludwig XIV. auch in den Jahren

Digitized by Google

des Friedens gerade so organisiert war, gelebt, gedacht und gefühlt hat, als wäre Krieg. Das war eine Form von Militarismus wie wir sie nie gehabt haben. Denn da wurde auch die friedlichste Kulturarbeit in derselben Weise geordnet und aufgefaßt wie ein kriegerisches Unternehmen. Im Krieg gilt das Staatsinteresse über alles. Alle Sonderrechte, Parteien und Körperschaften verschmelzen wie in einem glühenden Strom zu einer einzigen leidenschaftlichen Einheit, die sich auf den Gegner wirft, der das Dasein der Nation bedroht. Aber die Franzosen befanden sich in keinerlei Notwehr. Wenn sie damals Kriege führten, so geschah es aus einem inneren Bedürfnis heraus, aus der Sucht zu gelten und zu glänzen. Ähnlich wie im Kriegerischen wuchs im Geistigen das ganze Volk zu einer Art militärischen Organismus zusammen, in dem der Einzelne dient und das Höchstmaß seiner Leistung hergibt. Da steht keiner abseits und alle arbeiten sie mit, wie in einer durch Kampf und Zuchtwahl gestählten Truppe: jeder nach Veranlagung und spezifischem Können. Teils ist es Instinkt, teils ist es Erziehung und Losungswort der Nation, teils ist es der Befehl des Königs, was sie von allen Seiten her zusammenführt zum Dienst an der «Gloire» und «Victoire de la Nation» über die andern Völker. Wie unwiderstehlich der Zug war, durch den sich das Eigenartige mit dem allgemein Französischen verband, ersieht man am besten daraus,

Digitized by Google

daß nicht einmal ein so lässiger, bequemer, eigensüchtiger und gesinnungsloser Hans Träumer wie La Fontaine ihm widerstanden hat.

Was diesen Eigenbrötler mitriß und in die glänzende Reihe der französischen Hof- und Staatsdichter: Boileau, Molière, Racine einfügte, war freilich nicht nur der Wille des Königs, nicht nur der Patriotismus oder die Eitelkeit. Es bedurfte dazu der Frauen, der Salons, der Gesellschaft.

Die alten Gesellschaftsordnungen galten wenig oder nichts mehr. Seit dem mißglückten Aufstand der Fronde (1648) ist der Adel entrechtet oder hat nur diejenigen Rechte noch, die der König ihm zubilligt. Jeder Beliebige kann durch das Machtwort des Königs geadelt werden. Seit der Unterdrückung der Protestanten und der Jansenisten hat auch die Kirche nur soviel Recht noch als der König ihr lassen will. Sie ist ganz zur gallikanischen Nationalkirche geworden. Der beredteste Vertreter dieses streng königlichen Kirchentums war Bossuet. — Königlich und höfisch war sogar die private Geselligkeit geworden. Jedermann, bürgerlich oder adelig, wofern er nur höfische Bildung hatte, war zugelassen. Die Salons in Paris und in der Provinz waren eine Art Vorhöfe oder Filialen des königlichen Hofes in Versailles. Die Gesellschaft, die sich in solchen Salons vereinigte, hatte als solche nichts Politisches oder Soziales mehr zu bedeuten noch zu leisten und ging daher völlig auf in dem

Digitized by Google

Geschäft, sich selbst zu erkennen und darzustellen, soweit sie sich nicht an den Unterhaltungen der Galanterie ergötzte. Wenn sie heiter war: spielte, tändelte, liebelte, klatschte und intriguierte sie; wenn sie ernst war, beobachtete, beschrieb und zergliederte sie sich selbst und trieb Gesellschaftspsychologie. Etwas anderes als dies hat eigentlich auch La Fontaine in all seinen Schriften nicht getan. Wie sollte er auch? Sind sie doch alle aus der Gesellschaft geboren und für die Gesellschaft bestimmt. Gesellschaftsliteratur und Gesellschaftsdichtung sind neben den Werken des La Fontaine etwa in demselben höfischen Sinne auch die Lustspiele des Molière, die Trauerspiele des Racine, ja das ganze sogenannte klassische Schrifttum im Zeitalter des Sonnenkönigs.

Was diese Literatur als eine höfische und gesellschaftsmäßige kennzeichnet, ist vor allem der gute Geschmack und der gesunde Menschenverstand, der *bon goût* und der *bon sens*. Während die großen Dichter der anderen Völker: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe durch die Gewalt ihrer Inspiration sich oft weit über die Grenzen des guten Geschmacks und des gewöhnlichen Menschenverstandes hinwegtragen lassen, und während zu andern Zeiten auch der französische Kunstgenius mit Rabelais, mit Victor Hugo und Verlaine exzentrisch und geschmacklos werden kann, halten die französischen Dichter Ludwigs XIV. sich streng und

Digitized by Google

mühelos in einem vollendeten Gleichgewicht des *bon sens* und des *bon goût*.

Der *bon sens*, der gesunde Menschenverstand, oder philosophisch gesprochen: die Vernunft, hatte etwa zwanzig Jahre schon bevor unser La Fontaine nach Paris kam, einen triumphalen Einzug in die dortigen Salons gehalten. Kein Geringerer als der Philosoph Descartes mit seinem Discours de la méthode (1637) hatte ihr den Ehrenplatz angewiesen. Seither schwärmten alle Damen und Herren für die Vernunft und (wußten sich) mit dem großen Denker wenigstens darin einig, daß diese Vernunft in allen Menschen gleichmäßig vorhanden sei und nur der richtigen Ausbildung und Leitung bedürfe, um zu gemeinsamer Anerkennung und allgemeiner Geltung zu kommen[1]. In allen Salons vernünftelte und räsonnierte man, wobei, wie sich denken läßt,

[1] Der Discours de la méthode beginnt mit den denkwürdigen Worten: Le bon sens est la chose la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent: mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes; et ainsi, que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses.

Digitized by Google

das was als das Vernünftige herauskam, schließlich doch nur das Übliche, das Konventionelle, das Mittelmäßige und Wohlanständige, wo nicht gar das Naturhafte und Animalische am Menschen war. Das Unnatürliche und Unvernünftige empfand man mehr und mehr als gleichbedeutend mit dem gesellschaftlich Ungehörigen. Indem man sich gewöhnte, den Menschen nur unter dem Gesichtswinkel der Gesellschaft und der Geselligkeit zu betrachten, stumpfte sich jener Sinn, der im Zeitalter der Reformation und der Renaissance und sogar noch wenige Jahre vor dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. in Männern wie Pascal und Corneille so lebendig gewesen war, ab: der Sinn für den außerordentlichen und einsamen Menschen, für das Tiefe, Erhabene, Fürchterliche und Geheimnisvolle der menschlichen Seele, das dem frommen Pascal als ein rätselhaftes Ungeheuer, ein *monstre incompréhensible* erschienen war. Alles Sonderliche im Großen wie im Kleinen wurde nun fraglich betrachtet, sei es als unwahrscheinlich, sei es als lächerlich. So stellt sich bei Racine der ungesellige Mensch als der große Verbrecher in tragischem Lichte dar, oder bei Molière als ein Narr oder Dummkopf in komischem. Die Psychologie des geselligen Durchschnittsmenschen aber hat in vorbildlicher Weise der Herzog François de La Rochefoucauld in seinen „Maximen" (1665) entworfen. Drei der geistvollsten Salons: der bei Melle de Montpensier, der

Digitized by Google

bei der Marquise de Sablé und der bei Mme de Lafayette haben an diesem merkwürdigen Büchlein mitgearbeitet. Es gibt keine zeitgenössische Schrift, die La Fontaine aufrichtiger bewunderte. In zwei seiner Fabeln (I, 11 u. X, 14) hat er sie als den wahrhaftigsten, schönsten und gediegensten Spiegel der menschlichen Seele gepriesen; und seine eigene Wertung und Auffassung des Menschen, die ganze Perspektive seiner Psychologie ist grundsätzlich dieselbe wie die der Maximen des La Rochefoucauld. Sie läßt sich in kurzen Worten etwa folgendermaßen nachzeichnen.

Was ist der natürliche Urtrieb aller Lebewesen und damit auch des Menschen? Die Selbsterhaltung, die Eigenliebe, der *amour propre*. Indem La Rochefoucauld hinter allem was die Menschen treiben und erstreben, nur immer die natürliche Eigenliebe herausspürt, kann er auch nichts anderes entdecken als was uns gemein macht, worin wir uns alle gleichen und der Held und der Lump, der Heilige und der Verbrecher, das Genie und der Dummkopf zusammenkommen: eben die Eigenliebe. Mit dem Erdboden dieses Triebes verglichen muß alles höhere, geistige und sittliche Leben als Zutat, Aufputz und Schein sich darstellen. Sogar die Aufrichtigkeit ist nur feinste Verstellung, um das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, Demut nur die Maske des Stolzes, Keuschheit die erlesenste Schminke des Weibes. „Wer ein Lob zurückweist,

Digitized by Google

will es nur zweimal hören." Unter tausend und abertausend verführerischen Schleiern der Güte, der Dankbarkeit, des Edelmutes und sonstigen tugendhaften Gebarens verkleidet sich der verschämte, nackende Eigennutz. „Die Menschen würden nicht lange in Gemeinsamkeit leben können, wenn sie sich nicht gegenseitig täuschten." Alle Gesellschaft, auch der feinste Pariser Salon, auch die Hofhaltung des Sonnenkönigs ist möglich und denkbar nur durch den Zauber der Wohlgerüche und den Glanz der Kostüme, die man dem stinkenden und wilden menschlichen Tierreich aufgespritzt und angezogen hat.

Dies der Grundgedanke, in dem die Fabeln des La Fontaine mit den Maximen des La Rochefaucould zusammentreffen. Wie diese mit ihrer spitzen, epigrammatischen Prosa die höfischen Kleider des Gesellschaftsmenschen auftrennen und das Tier, das dahinter steckt, zum Vorschein bringen, so leihen anderseits wieder die bunten und neckischen Tierfabeln des La Fontaine dem Fuchs, dem Wolf, dem Löwen eine feine, plauderhafte französische Sprache und ein geselliges Gebaren, das sie als menschenartige Kinder seiner Zeit und seines Landes erscheinen läßt. Was La Rochefoucauld zergliedert hatte, ist einige Jahre nachher durch La Fontaine zusammenphantasiert und erfabelt worden. Jener hat für die Gesellschaft seiner Zeit den philosophischen, dieser den künstlerischen Spiegel der Selbsterkenntnis geschliffen[1].

[1] La Rochefoucauld weist in seinen *Réflexions diverses*

Digitized by Google

Und auch darin ergänzen und ähneln sich die beiden, daß sie sich in einer Gesellschaft, deren Natur sie so scharf beobachtet und so grausam und schadenfroh durchschaut hatten, innerlich fremd fühlten; daß sie zwar ohne das schillernde Getriebe der französischen Geselligkeit, das der Gegenstand und die Nahrung ihres Geistes war, nicht sein konnten, es aber trotzdem verachteten. Mit einem Preis des beschaulichen Lebens und der Einsiedelei hat La Fontaine das Werk seiner Fabeln beschlossen. Drei fromme Menschen, erzählt er, seien einmal ausgezogen, nach dem Heil ihrer Seele. Der eine sei Versöhnungsrichter geworden und habe es niemanden recht machen können, der andere habe sich der Krankenpflege gewidmet und nur Undank und Ärger geerntet. Der dritte habe zwischen rauhen Felsen und am Rand einer klaren Quelle in einsamer Selbstbetrachtung seine Zufriedenheit und sein Heil gefunden.

«Pour vous mieux contempler demeurez au désert.»
Ainsi parla le Solitaire.
Il fut cru; l'on suivit ce conseil salutaire.

So endigt diese Gesellschaftsliteratur mit der Flucht aus der Gesellschaft; und der ursprünglich so gesellige gesunde Menschenverstand, der *bon sens*, führt in die Einsamkeit — vielmehr, er müßte

XI selbst mit Nachdruck auf die psychologischen Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Tieren hin.

Digitized by Google

dorthin führen, wenn nicht das Zweite wäre: der *bon goût*, der gute Geschmack.

In die Berge oder Wälder zu flüchten, um dort ein Einsiedler zu werden, das wäre einem Franzosen wie La Fontaine zwar sehr vernunftgemäß, aber ebenso geschmacklos und lächerlich erschienen; wie es ja auch von dem Pariser Publikum als komisch empfunden wurde und von Molière komisch gemeint war, wenn sein Misanthrope Alceste in sittlicher Entrüstung die Gesellschaft des Salons verläßt, um in einem verborgenen Winkel, einem *endroit écarté* nur noch der Ehrlichkeit zu huldigen; als ob es zwischen Einsiedler und Salonmensch keinen Mittelweg gäbe. Geschmacklos und lächerlich erscheinen, das ist das größte Unglück, das ein französisches Durchschnittsgehirn sich ausdenken kann; und unter Ludwig XIV. mußte man sich insofern noch ganz besonders davor fürchten, als das Gelächter dieser Majestät und ihres Hofes so äußerst tötlich und die Regeln des guten Geschmackes so äußerst streng waren.

Der gute Geschmack hatte nämlich damals schon eine lange Zucht und Läuterung hinter sich. In Sprache und Literatur hatte zu Anfang des Jahrhunderts der nüchterne und peinliche Malherbe die gemeinverständlichen und hoffähigen Wörter, Redensarten und Dichtungsformen von den unhöfischen, unsauberen und lächerlichen geschieden. Dann war 1638 die Académie française gekommen,

Digitized by Google

die auf Geheiß des Kardinals Richelieu über Ordnung und Regel in Sprache und Literatur zu wachen hatte; und schließlich hat der Zeitgenosse und Freund unseres La Fontaine, Nicolas Boileau, es unternommen, die Steifheit und Geziertheit, die durch ein Übermaß höfischer und literarischer Zucht sich herausgebildet hatte, in die höhere Schule des klassischen Altertums zu nehmen und den überbildeten Geschmack vernünftiger, natürlicher und wenn auch nicht individueller, so doch menschlicher und einfacher zu gestalten. Boileau ist das verkörperte Kunstgewissen seiner Zeit. Er hat zunächst in seinen Satiren den exzentrischen Geschmack bekämpft: das Übersteigerte, Gezierte, Gesuchte, Preziöse und das Banale, Platte, Handwerksmäßige, wie es immer dort entsteht, wo zuviel geschulmeistert worden ist und wie es auch damals durch Halbkünstler wie Chapelain, Quinault, Scudéry, Scarron in Schwung gekommen war. Boileau hat also teils zügelnd, teils befreiend gewirkt. Daß er auf La Fontaine einen führenden Einfluß geübt habe, wird man nicht behaupten dürfen. Sein erzieherisches Hauptwerk, das Lehrgedicht über die poetische Kunst erschien erst 1674, als La Fontaine seinen Weg schon lange gefunden hatte. Auch war in diesem wesentlich konservativen Art poétique für die modernere Kleinwelt der Versnovellen und Tierfabeln kein Raum. Eher dürfte vielleicht La Fontaine, der um fünfzehn Jahre älter und dazu

Digitized by Google

noch soviel schöpferischer und munterer war als sein bedächtiger Freund Boileau, diesen angeregt und zu seinen jugendlichen Verspottungen der literarischen Pedanterien ermuntert haben[1]. Dem herrschenden Geschmack seiner Tage ist La Fontaine nur in einer Richtung nachgegangen, in derselben Richtung, in der der junge Boileau ihm eine zeitlang wenigstens gefolgt ist: nämlich in der Abwendung von aller Pedanterie.

„Nachgegangen" ist für La Fontaine vielleicht nicht das richtige Wort. Denn nirgends war er so unbeirrt, so eigenartig und führend wie in Dingen des literarischen Geschmackes. Selbst Molière und Racine — von Boileau, der schließlich doch ein Dogmatiker und Schulmeister wurde, gar nicht zu reden — erscheinen einigermaßen eng und ängstlich neben La Fontaine, dessen Geschmack und Formgefühl so weit, so selbstsicher, so selbstverständlich und unexklusiv war. Seinem eigenen Künstlertrieb folgend, ohne sich durch Regeln und vorgefaßte Meinungen behelligen zu lassen, ohne sich um ästhetische Lehren viel zu kümmern, nahm er das Schöne wo er es fand, und als schön galt ihm alles, was ihm gefiel und nichts was ihm nicht gefiel. Ein reizendes Bekenntnis dieser unbekümmerten Geschmacksgesinnung hat er im Jahre 1687 abgelegt, als die ganze Literatenwelt

[1] Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, VII, 522f. überschätzt den Einfluß Boileaus.

Digitized by Google

Frankreichs sich in die Haare geraten war über der Frage was besser sei: die Antike oder die Moderne. Er schickte dem Bischof von Soissons die antike Rhetorik des Quinctilianus in der modernen Übersetzung des Italieners Toscanella und begleitete sie mit den folgenden Versen:

In jedem Volke kann Geschmack und rechter Sinn,
In jedem Land gedeihn, selbst in Amerika.
Man schicke Redner nur und gute Lehrer hin:
Und bald sind Meister da. Mein Gott, am End, wer weiß —
Sind Kunst und Wissen denn ein gar so seltner Preis?
Ich liebe, schätz' und lob Euch Bücher allerhand,
Ich lese Nördliches und was der Süd erfand[1].

Und diese Freiheit des Geschmackes in einer gesellschaftlich und literarisch so unfreien Umgebung hat La Fontaine sich nicht einmal mühsam erringen müssen. Er war als ein Genie des Geschmackes dazu geboren.

„Genie des Geschmackes", ist das nicht ein Widerspruch in sich selbst? Genie ist Originalität, der gute Geschmack aber beruht auf Erziehung. Wie sich bei La Fontaine das eine zum andern findet, wird die Geschichte seines Bildungsganges zeigen.

[1] Es soll nicht verheimlicht werden, daß meine Übersetzung etwas frei ist. Sie will auch nur den Grundzug des Sinnes und der Stimmung wiedergeben. Den Originaltext findet man in den Œuvres de J. de La Fontaine, éd. H. Regnier IX, S. 204 (Grands écrivains de la France, Paris 1892).

Digitized by Google

II.

La Fontaines Bildungsgang.

La Fontaine gehört zu den Künstlern, die sich langsam entwickeln und erst spät zur vollen Reife kommen. Etwa 46 Jahre hat er gebraucht, um die Meisterschaft zu erreichen, die man an seinen Fabeln bewundert. Das hängt nicht bloß damit zusammen, daß, wie das Sprichwort sagt, gut Ding lang Weil braucht: es hat auch an dem Dichter selbst gelegen, der sich zu allem Zeit zu lassen liebte und höchst bequem war. Friedlich und arm an Ereignissen verlief sein Leben. Im strengen Verstande des Wortes hat er überhaupt nicht gelebt, sondern sich leben lassen. Von Behagen, Neigung und Wohlsein gewiegt, treibt er, wie ein Stück Kork, den Strom des Daseins hinunter.

Jean de La Fontaine ist am 8. oder 7. Juli 1621 als ehelicher Sohn eines wohlhabenden königlichen Verwalters des Forst- und Fischereiwesens (maître des eaux et capitaine des chasses) zu Château-Thierry in der Champagne geboren. Taine in seinem berühmten Buche über La Fontaine und seine Fabeln, Paris 1870, kann sich nicht genug tun, um nachzuweisen, wie nur die Champagne ein Künstlertemperament von der Art des La Fontaine hervorzubringen vermag. Aber auch den Tragiker Racine, der so wesensverschieden von unserem Fabel-

Digitized by Google

dichter war, hat dieselbe Champagne geboren, während ein anderer Fabulist und Erzähler, der nach Anlage und Begabung in der innigsten Wahlverwandtschaft zu La Fontaine steht, Lodovico Ariosto, ein Italiener war. An dem Gedanken Taines ist nur etwas richtig, nämlich daß La Fontaine uns als ein völlig naturhafter Mensch erscheint, der durch keine Kultur, noch Schule, noch Schicksale, noch sonstige Erziehung sich wesentlich beeinträchtigen, umformen oder veredeln ließ. Wer sich in diesen Menschen versenkt, kann schließlich schon auf den Verdacht kommen, er sei gewachsen wie ein Weinstock des Champagnerlandes. Doch ist dies nur ein Bild. In Wahrheit wachsen die Menschen nicht wie die Weinstöcke.

Dies wußte schon der Vater La Fontaine, der seinen Hans zur Schule schickte. „Ein sehr braver, bescheidener Knabe", heißt es, sei er dort gewesen. Leider kennen wir die Schulen nicht, die er in Château-Thierry, vielleicht auch in Reims und vom 14. Jahre ab wahrscheinlich in Paris besucht hat. Seiner ganzen Art nach hat er dort schwerlich durch Fleiß und Ordnung geglänzt. Sei's nun, daß der Vater den Taugenichts unterbringen wollte, sei's daß dieser selbst von einer weltflüchtigen Schwärmerei erfaßt wurde: er trat mit zwanzig Jahren in das Seminar der Priester vom Oratorium in Saint-Magloire ein. Aber die strenge Ordnung des geistlichen Hauses behagte ihm wenig; statt Theologie

Digitized by Google

zu lernen, sinnierte er über seinem Lieblingsbuch, dem galanten Schäferromane Astrée. Nach einem halben Jahre war die Anstalt froh, ihn wieder los zu sein. Nun sollte er die Rechte studieren, um seines Vaters Verwaltungsamt zu übernehmen. Statt dessen liest er Romane, Novellen, lyrische Dichtung. Clément Marot und Malherbe für die Verse, Rabelais, D'Urfé und Voiture für die Prosa scheinen ihm besonders zugesagt zu haben. Im übrigen muß man bei ihm, wenigstens auf einem Gebiete mit einer schier grenzenlosen Belesenheit rechnen, nämlich auf dem galanten und erotischen. Die französische Literatur des Mittelalters, der Renaissance und seiner eigenen Zeit, die an Liebesgeschichten und Liebesgesängen bürgerlichen, ritterlichen und schäferlichen Stiles reicher ist als alle andern, genügte seinem Bedürfnis nach wollüstigen Träumen und Bildern noch lange nicht; die griechischen und lateinischen Romane, die Novellen der Italiener, vor allem Boccaccio, ihre schlüpfrigen Komödien, ihre sinnenfrohe romantische Epik, Ariost und Tasso und viele andere, auch die Spanier mit ihrem „Amadis" und Cervantes mußten zu seiner Unterhaltung beisteuern. Manches, jedenfalls das Griechische, dessen er nicht mächtig war, las er in Übersetzungen. Wie er kein Mädchen, keine junge Frau an sich vorbeigehen ließ, ohne sie mit den Augen des Kenners und eines mindestens beschaulichen Liebhabers zu verfolgen, so blieb kein Buch,

Digitized by Google

das ähnliche Anregungen versprach, ihm ungelesen. Doch nahm er diese Dinge nicht so tragisch wie die modernen Priester der Wollust, wie Flaubert oder D'Annunzio, deren Sinnlichkeit ins Grausame und Zerstörende entartet. Unverwüstlich gesunder und heiterer Gleichmut und eine geradezu klassische Faulheit bewahrten ihn vor Laster und Nervosität.

La Fontaine est un bon garçon
Qui n'y fait point tant de façon...
Belle Paresse est tout son vice

heißt es in einem Scherzgedichte eines seiner Jugendfreunde[1]. Alles nahm er als behaglicher Genießer hin: so die Musik, den Tanz, die Malerei, die Bildhauer- und Baukunst und nicht am wenigsten die Natur. Versunken und eingesponnen in eine Art träumerischen Genusses der sinnlichen Welt, wandelt er mit Künstleraugen durch das Leben: ebenso hellsichtig für alles Ästhetische wie gleichgültig und blind für alles Praktische. Daher die ewige Zerstreutheit, die ihn nicht erst im Alter, sondern schon in der Jugend berühmt und lächerlich gemacht hat. Zahllose Geschichten, die ihm passiert sein sollen, werden erzählt. Es genügt, wenn nur die Hälfte davon wahr ist. Alles vergißt er: Aufträge, Briefe, Pakete, die dringlichsten und wichtigsten Geschäfte. Als er mit einer feierlichen Rede dem König den zweiten Band seiner Fabeln überreichte, soll er erst am Schluß gemerkt haben, daß

[1] Vgl. Louis Roche, La vie de La F., 2. Aufl. Paris 1913, S. 48.

Digitized by Google

er das Buch zu Hause gelassen hatte; und die Börse voll goldener Taler, die der König ihm trotzdem dafür gab, soll bei der Heimfahrt in seinem Wagen liegen geblieben sein. Zuzutrauen war's ihm. Man kann sich denken, mit welchem Erfolg er Rechtswissenschaft studiert und etwa als Zweiundzwanzigjähriger das Amt seines Vaters übernommen hat. An den Wäldern und Flüssen, die er da verwalten sollte, konnte ihn nur die landschaftliche Schönheit reizen. Dafür zeugen die Verweise, die er für Unregelmäßigkeiten und Nachlässigkeiten von der vorgesetzten Behörde erhielt. Zum Ehemann taugte er noch weniger. Auf Wunsch des Vaters heiratete er ein vermögliches Mädchen von 14½ Jahren. Es war eine jener blödsinnigen Vernunftehen. Der Erfolg war, daß die leichtsinnige Gemütsart des Gatten sich auf die unreife Frau übertrug. Statt zu arbeiten und sich um den Haushalt zu kümmern, las auch sie nur Liebesromane, und er flanierte hinter anderer Leute Frauen her. Um den Sohn, der ihnen nach sechsjähriger Ehe geboren wurde, scheinen sich beide nicht viel gekümmert zu haben. So lebten sie nebeneinander her, vergaßen allmählich, daß sie verheiratet waren, bis La Fontaine, in aller Freundschaft und ohne ein böses Wort, seine Ehehälfte sitzen ließ und nach Paris ging. Allmählich geriet er in Schulden, mußte eines nach dem andern seiner ländlichen Besitztümer verkaufen, endlose Wirtschaftsgeschäfte und Prozesse

Digitized by Google

sich über den Kopf wachsen sehen. Aus den noch heute erhaltenen zahlreichen Akten ist zu erkennen, daß er sich seinen wirtschaftlichen Ruin viel Zeit und Mühe hat kosten lassen und daß er in geschäftlichen Dingen zwar unglücklich und fahrlässig, aber keineswegs unerfahren war.

Zum Glück fand er nun, etwa im Jahr 1657, einen freigebigen Mäzen in dem großen Finanzmann Nicolas Fouquet. Durch anmutige Verse hat er sich die Gunst dieses Herrn erworben. Mag er auch vorher schon versifiziert haben, so kommt doch jetzt erst der Dichter bei ihm zum Vorschein. Erst mit dem Eintritt des 36jährigen Mannes in die feinere Pariser Gesellschaft beginnt die Entwicklung des schaffenden Künstlers: ein Zeichen, wie sehr er der Anregung durch Vorbild und Geselligkeit bedurfte.

Auch in seinem äußeren Leben bezeichnet das Jahr 1657 den Wendepunkt. Bisher hatte er es mit der bürgerlichen Daseinsform des Beamten, des Ehemanns und Familienvaters in einem Provinzstädtchen versucht, d. h. er hatte sich durch Geburt, Gewohnheit und väterlichen Willen in diese soliden Verhältnisse einpuppen lassen, bis diese, dank seiner göttlichen Gleichgültigkeit, Passivität und Gesinnungslosigkeit, beinahe von selbst zerfielen, und er mit möglichst geringem Aufwand von Durchbruchskraft wie ein Schmetterling das Weite suchen konnte. Fortan lebt er als gutartiger und leidlich dankbarer Schmarotzer, äußerlich abhängig und

Digitized by Google

fügsam, innerlich unabhängig und frei nur noch im Dienste der großen Herren und Damen, die ihn seinem entzückenden Geiste zuliebe freihalten. Das Leben, das er nun bis zu seinem Tode am 13. April 1695 geführt hat, halb als schmeichelnder Diener, halb als verwöhnter Gast der Großen, ist rasch erzählt.

Bei Fouquet hatte er es gut: Kost, Wohnung und tausend Pfund Gehalt gegen die Verpflichtung, alle Vierteljahr mit einem Gedicht zu quittieren. Dafür hat er diesem Herrn ein treues Andenken bewahrt und hat sich öffentlich auch dann noch zu ihm bekannt und ist für ihn eingetreten, als des Königs Zorn den Finanzmann ins Gefängnis warf. Dann fand er eine zeitlang Unterhalt bei der geistvollen jungen Herzogin von Bouillon, 1667—1672 war er Kammerherr im Palais Luxembourg bei der bigotten Witwe des Gaston von Orléans. Am besten hat er sich wohl mit der Marquise de la Sablière verstanden, die ihn 20 Jahre lang in ihrem Haus beherbergte. Von Liebschaften, von ausschweifender Gesellschaft, von Betteleien, Zänkereien und ähnlichen Würdelosigkeiten hat selbst das Greisenalter und die Palme eines königlichen Akademikers ihn nicht zu bewahren vermocht. Eine Höllenangst hatte er vor Krankheit und Tod. Es ist nicht gerade erbaulich zu sehen, wie der alte Sünder und Spötter, das grauköpfige Kind, zu Kreuze kriecht, Buße tut, Psalmen dichtet, seine schlüpfrigen Verse öffentlich verdammt, dann rückfällig wird und wiederum

Digitized by Google

zittert und aus purer Angst sich zum Betbruder erniedrigt. Diese moralische Feigheit ist der häßlichste Zug seines schwachen Charakters. Sie wird geradezu widerlich, wenn er sie uns als Klugheit preist und wenn er zu den Übergriffen weltlicher Gewalthaber zustimmend lächelt und hündisch wedelt.

Doch wer wollte sich erbittern gegen einen Charakter, der sich selbst nicht ernst genommen hat? Er gefällt sich in seiner Nachlässigkeit, Flatterhaftigkeit und Gewissenlosigkeit. Im Alter von 63 Jahren stellt der kokette Sünder vor der ehrwürdigen Körperschaft der Académie française, die ihn nach langem Zögern aufgenommen hatte, seine selbstgefällige Schwäche zur Schau und enthüllt sich vor den staunenden Perücken etwa folgendermaßen:

Das teure Gut der Zeit, ich hab' es nie geschätzt,
In Wollust es verträumt, ins Blaue es verschwätzt.
Kinder des Müßiggangs, chimärische Vergnügen,
Die staatsgefährlich sind und rechten Sinn betrügen:
Die eitle Wut des Spiels und des Romanelesens,
Närrin, Verächterin des ordentlichen Wesens,
Und andre hundertfach verdammte Leidenschaft
Hat meines Lebens Flor im Wettlauf hingerafft.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ein Leichtfuß bin ich wohl und immer flatterhaft
Treib ich von Blum zu Blum des Künstlers Wanderschaft
Durch mannigfache Lust, vielleicht zu schwachem Ruhm.
Ich stiege höher wohl im Musenheiligtum,
Wenn auf ein einzig Werk ich wollt' die Tage richten.
Umsonst! ich bin zu leicht im Lieben und im Dichten[1].

[1] Discours à Mme. de La Sablière, Œuvres IX, S. 184 u. 186.

Digitized by Google

Indem er sich selbst nicht ernst nimmt, erkauft er sich das Recht, mit der ganzen Welt zu spielen. Er ist ein Schalk, der immer als erster über sich selbst gelacht hat: gutmütig genug, auch andere über sich lachen zu lassen. Ja, wenn es sein muß, erträgt er fügsam allerhand Demütigung — doch nur um den Preis, daß man ihm seine Bequemlichkeit nicht stört und wenigstens die Freiheit des Narren läßt, d. h. die Freiheit, sich innerlich und nicht nur innerlich über die andern lustig zu machen. Narrenfreiheit ist freilich kein sonderlich würdiges Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft. Doch muß man bedenken, daß in dem Frankreich Ludwigs XIV. die Gefühle und Begriffe der Menschenwürde noch wenig empfindlich waren und — was die Hauptsache ist — daß unser Dichter sich wie kein anderer darauf verstanden hat, den Mangel der sittlichen Würde durch die formalen Werte des Anstandes und der liebenswürdigsten Anmut zu ersetzen. Wenn man betrachtet, wie innerlich unabhängig, undankbar und geradezu anarchisch er zum Staat, zur Gesellschaft, zur Familie, zu seinen Brotherren, Gastgebern und Wohltätern steht, von denen er äußerlich doch so hilflos abhängig ist, und wie ihn trotzdem die Besten seiner Zeit nicht nur als einen harmlosen Taugenichts geduldet und ertragen, sondern geschätzt, geachtet, geliebt, ja sogar verehrt haben, wenn man dies bedenkt, so wird einem klar, wie groß die Anmut seines Wesens war, wie sehr er

Digitized by Google

auch in den äußeren Verhältnissen des Lebens ein natürlicher und stilsicherer Künstler gewesen sein muß.

Und doch war er kein sonderlich glänzender Gesellschafter. Er machte im Salon eine mittelmäßige Figur: grobe Züge, eine riesige Nase, breiter Mund, kleine Augen, die meist verschlafen und nur wenn er angeregt wurde, geistvoll und schalkhaft in die Welt blickten, nachlässig, zuweilen unsauber gekleidet, linkisch und einsilbig meistens gerade dann, wenn Neugierige von ihm als einer Berühmtheit besondere Geistesblitze erwarteten. «Cet homme n'est qu'un fablier!» „Das ist kein Mensch, das ist ein Baum, auf dem Fabeln wachsen", soll eine enttäuschte Dame gesagt haben. Kurzum, den gesellschaftlichen Geschmack und das was man das Äußere nennt, die Eleganz, hatte er innerlich. Schwänke, Schnurren, Witze, Komplimente, Anekdoten, Fabeln und ähnliche Scherze, mit denen hundert Salonlöwen hätten glänzen können, summten ihm so lange im Gemüte und im Kopf herum, bis sie zu Kunstwerken geworden waren. Er hatte den goldenen Glauben, daß, wenn er nur diesen Dingen gehörig nachhänge, sich alles andere werde von selbst erledigen. So hat er in der Tat die Aufgaben und Schwierigkeiten seines äußeren Lebens im Grunde immer nur dichterisch und künstlerisch gelöst. Wie es sich im Leben für ihn schließlich immer darum handelt, seine sittliche und praktische

Digitized by Google

Unzulänglichkeit zu verzieren und annehmbar und liebenswürdig zu machen, so will auch seine Kunst nichts anderes. Sittlich unzulänglich und ethisch zweifelhaft ist die ganze Triebwelt der Natur. Dieses natürliche Reich unserer Triebe und Instinkte gesellschaftsfähig, ansprechend, reizvoll, verführerisch und zutraulich zu gestalten und alles in allem schön zu machen, das ist das große Stilproblem der La Fontaineschen Dichtkunst. Ja, dieses künstlerische Problem ist die einzige Angelegenheit, die er in den 74 Jahren seines Lebens wirklich ernst genommen und siegreich erledigt hat.

Schon seine ersten dichterischen Versuche bewegen sich, freilich noch tastend und unsicher in dieser Richtung. Zunächst beginnt er, sich rein sprachlich und stilistisch an gegebenen Vorlagen oder Themen zu schulen. Es dürfte mehr als ein Zufall sein, wenn er gleich an den *Eunuchus* des Terenz geriet. Es ist dem Stoffe nach die anstößigste, bedenklichste und ausgelassenste Komödie dieses lateinischen Meisters der vornehmen Gesellschaftssprache. Ein junger Mann verkleidet sich als Eunuch, führt sich bei einer Kurtisane ein und vergewaltigt ein junges Mädchen. An Stelle der Vergewaltigung hat La Fontaine einen Handkuß gesetzt, was nun zwar dezenter, aber auch entsprechend brünstiger war.

Merkwürdig ist ein vier bis fünf Jahre späterer dramatischer Versuch: die Ecloge *Clymène* (1658).

Digitized by Google

Die Liebeswerbung des schmachtenden Acanthe um die schöne Clymène wird von den neun Musen vor Apollo vorgeführt und als literarisches Thema in verschiedenen Stilarten variiert: idyllisch, pathetisch, komisch, im Balladenstil des Marot, im Odenstil des Malherbe und des Horaz, im Epigrammstil des Voiture, bis schließlich der Liebhaber in natura mit seinem zärtlich lüsternen Geplauder kommt. — Man sieht, wie die Frage der verschiedenen Stilarten oder literarischen Schulen den angehenden Meister beschäftigt, und wie er ihnen allen halb zögernd, wählend, versuchend, halb spöttisch und auf seine angeborene Eigenart sich besinnend gegenübersteht.

Auf derselben künstlerischen Entwicklungsstufe stehen ungefähr die Bruchstücke des *Songe de Vaux*, an denen er seit 1658 arbeitete. Es sollte eine große beschreibende Dichtung werden zur Verherrlichung des Parkes und Lustschlosses Vaux-le-Vicomte, das der Mäzen unseres Dichters, Nicolas Fouquet, sich damals anlegte. Prosa und Verse, Beschreibungen, Erzählungen, Gespräche, Prophezeiungen wechseln in heroischem und lyrischem Stile miteinander ab. Wenigstens hatte La Fontaine sich diese zwei Stilarten vorgenommen. Als Vorbilder schwebten ihm drei allegorische Traumdichtungen vor: eine antike, eine mittelalterliche und eine renaissancemäßige: Ciceros Traum des Scipio, der Rosenroman und der Sogno di Polifilo. Tatsächlich ist La Fontaine

Digitized by Google

weder so philosophisch wie Cicero, noch so lehrhaft wie der Rosenroman, noch so gekünstelt und geheimnisvoll wie der Polifilo; auch ist ihm weder der heroische noch der lyrische Stil gelungen. Das Lebendigste in seinem zügellosen Werke sind einige plauderhaften Erzählungen von Liebesaffären und Tiergeschichten, also gerade diejenigen Stellen, an denen er abschweifte und sich gehen ließ.

Für ein künstlerisches Temperament, das so ungemein aufnahmefähig war und die verschiedensten Arten ästhetischer Eindrücke und Reize mit bereitwilliger Wollust sich gefallen ließ, für einen Menschen, der alles, auch Schmerz und Schwermut nur genießend empfinden konnte, während ihm nichts so widerwärtig war wie Selbstzucht und Anstrengung, für einen solchen Epikureer des Lebens und der Kunst, mußte die Gefahr, sich im stillosen Mischmasch zu verlieren, die allergrößte sein. Und doch durfte er, wenn er sich selbst finden wollte, gerade dieser Gefahr nicht aus dem Wege gehen. Es war ihm nötig und heilsam, sich immer wieder in der Nachahmung verschiedenartiger Stile und Meister zu üben und sein Talent zu forcieren, um dann gerade dadurch, daß er es wieder gehen ließ, einen eigenen Stil zu finden. Denn das Wesen des echten La Fontaine-Stiles ist zwanglose, schillernde Laune. So bietet die Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung das merkwürdige Schauspiel eines ruhelosen, nach allerlei Künsten, Künsteleien,

Digitized by Google

Kostbarkeiten des Geistes hinausgreifenden Liebhabers, der mit frostiger Absicht sich in den verschiedensten literarischen Formen versucht und abmüht, als wollte er ein nachahmender Allerweltsvirtuose werden, um dann plötzlich doch nur aus sich selbst heraus ein Original zu sein. Seine glücklichsten Würfe sehen aus, als ob sie wie durch Zufall in einem unbewachten Augenblick der Abspannung und Laune ihm entschlüpft wären. Unter den dramatischen Versuchen der Anfängerzeit ist z. B. der anspruchslose kleine Scherz Les rieurs du Beau-Richard (1659) das echteste und frischeste Stück. Es ist eine Farce mit Tanz und volksmäßigen Couplets, die er nicht für wert hielt, gedruckt zu werden. Später hat er dasselbe Motiv zu einer allzu witzigen Verserzählung verarbeitet (Contes I, 5). Das Beste, was man in den fünf folgenden Jahren von ihm lesen kann, sind wiederum nicht literarische Leistungen wie Oden und Elegien, sondern die vertraulichen, mit Scherzen und Versen gewürzten Reisebriefe, die er 1663 an seine Frau schrieb und die höchstens noch für einige Freunde, nicht für die weitere Öffentlichkeit bestimmt waren. — Ganz anders wenn er sich anstrengt.

Der erste Versuch einer rein erzählenden Dichtung führt uns in das Jahr 1657 zurück. Es ist ein Gedicht, halb Epos halb Idylle in heroischem Stil, die bekannte Geschichte von Venus und Adonis. Ovids Metamorphosen und das gezierte, schwülstige,

Digitized by Google

geistvoll-sinnliche Epos Adone des Neapolitaners Marino waren La Fontaines Vorlage. Hier hat er sich mächtig angestrengt. Er selbst sagt, daß er alles, was er an sprachlichem Zierat aus langjähriger Lektüre antiker und moderner Poeten zusammentragen konnte, an die Verschönerung dieses Werkes verschwendet habe. Und in der Tat ist etwas Verschönertes, aber nichts Schönes daraus geworden: eine kalte, geklügelte Schaustellung von süßlichen Bildern, witzelnden Vergleichen, rhetorischem Lyrismus im Geschmack eines Marino, Voiture oder Benserade. Das ganze Gedicht ist so parfümiert und gesucht wie die Schönheit der Venus, die es uns folgendermaßen schildert:

Un long tissu de fleurs, ornant sa tresse blonde,
Avoit abandonné ses cheveux aux zéphyrs;
Son écharpe, qui vole au gré de leurs soupirs,
Laisse voir les trésors de sa gorge d'albâtre.
— — —.
Rien ne manque à Vénus, ni les lis, ni les roses,
Ni le mélange exquis des plus aimables choses,
Ni ce charme secret dont l'oeil est enchanté
Ni la grace, plus belle encor que la beauté.

Und galant, wie der Dichter ist, muß er gleich an dieses Venusbild ein Kompliment für seine Liebste, die mit Adonis gar nichts zu tun hat, anhängen und ihr die Versicherung geben, daß sie nicht weniger schön sei, als diese Göttin.

Im übrigen hat La Fontaine wohl nie sich ganz befreien können von dem Vorurteil, daß der hohe,

Digitized by Google

heroische, getragene Stil als derjenige der die kühnsten und blumigsten Vergleiche und den höchsten Schwung der Phantasie erlaube, den Gipfel aller Dichtkunst bedeute. Es war das Vorurteil des ganzen Zeitalters, unter dem auch sein Freund Molière gelitten hat. Diese beiden Lieblinge der komischen Muse mögen sich ihres Wertes noch so bewußt gewesen sein, sie mögen in das Wesen der Dichtung als einer freien und individuellen Tätigkeit, in der es keine Rangstufen der Stilformen an und für sich gibt, noch so tiefe und ahnungsvolle Blicke gesenkt haben, diese dogmatischen Rangstufen bestanden eben doch im allgemeinen Gefühl und Geschmacksurteil des Klassizismus. Was Wunder, daß La Fontaine auch dann noch als er in der Fabel und in der humoristischen Verserzählung schon längst die naturgemäße Ausdrucksform für seine leichte Gemüts- und Geistesart gefunden und die Meisterschaft errungen hatte, sich immer wieder von Zeit zu Zeit im getragenen, feierlichen Stil der Ode und gar der Tragödie versuchen wollte. Mit 70 Jahren noch hat er eine sogenannte lyrische Tragödie *Astrée* geschrieben, d. h. einen mittelmäßigen Operntext mit italienischen Einlagen, die geradezu stümperhaft sind. Ja sogar Corneilles Heldenrhetorik hat er nachzuahmen unternommen in einer Tragödie *Achille*, von der er freilich nur zwei Akte zu Stande gebracht hat[1].

[1] Die Abfassungszeit des Achille ist, soviel ich weiß,

Digitized by Google

Er wußte nur zu gut, daß dieses Probieren und Herumtasten seinem künstlerischem Rufe abträglich war. Er sagte sich selbst:

Du wechselst jeden Tag die Formen und den Stil
Und läufst in einem Nu Terenz nach und Virgil,
Drum ist aus deiner Hand nichts Ganzes noch gediehn.
Nur zu! Wenns dir beliebt, noch weitre Wege ziehn.
Die Musen alle Neun rufe auf Ein Mal an,
Bis dir, ich fürchte es, verdirbt der ganze Plan[1].

Aber er konnte nicht anders. Die Beweglichkeit seines Temperamentes ließ ihn niemals bei nachhaltiger Arbeit verweilen. Wie er als Liebhaber von seiner Chloris zu Amarille, zu Philis, zu Diane, Aminte und Clymène eilte[2] und als Leser von der Bibel zu Boccaccio und von Rabelais zu Plato hüpfte, so versucht er auch als Künstler sich immer wieder in andern Gegenständen. Zu einer umfangreichen Dichtung hat er es niemals gebracht. Die längste war seine erste Arbeit, die Terenzübertragung mit 1564 Versen. Mit dem Alter ist er nur unruhiger und sprunghafter geworden.

Dazu kam seine Gutmütigkeit und Unfähigkeit Nein zu sagen. Wie vieles hat er nicht auf Wunsch und Geheiß seiner Gönner und Brotherrn, auf Bitten

unbekannt. Walckenaër, Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La F., Nepveu 1820, S. 200, scheint sie, freilich ohne Begründung, in die Jahre 1684—1687 setzen zu wollen. Die andern Biographien schweigen sich aus.

[1] Œuvres IX, S. 185.

[2] Vgl. seine Elégie II, Œuvres VIII, S. 359ff.

Digitized by Google

oder Ratschläge seiner Freunde und schließlich gar als fügsames Beichtkind seiner Seelsorger gedichtet. Von den Komödien *Ragotin, Le Florentin, La coupe enchantée, Je vous prends sans vert* weiß man kaum, ob oder in wieweit er ihr Verfasser ist. Sie sind in den achtziger Jahren aus der Mitarbeiterschaft und anrüchigen Freundschaft mit dem Schauspieler Champmeslé hervorgegangen. Ein medizinisch-pharmazeutisches Lehrgedicht mit mühsamer, mythisch-allegorischer Aufmachung zur Verherrlichung der China-Rinde als Fieberheilmittel hat der 60jährige Dichter sich durch die junge Herzogin von Bouillon auferlegen lassen. Er seufzte und gähnte, aber er machte es. Der Umgang mit einem halbverrückten Frömmler und Wüstling, Henri de Brienne, und der Wunsch, den Jansenisten von Port-Royal gefällig zu sein, vermochten es über ihn, biblische Psalmen zu paraphrasieren und die Epistel des heil. Hieronymus de Vita Malchi monachi captivi in französischen Versen zu bearbeiten[1]. Und doch mußten ihm damals, d. h. zu Anfang der siebziger Jahre, als er mitten in seinen schlüpfrigen Schwänken steckte, diese religiösen Gegenstände etwa gerade so gleichgültig oder bitter sein, wie später das Chinin. Und wenn er kurz vor seinem Tode noch das Dies irae und lateinische Inschriften für Schlachtenbilder zur Verherrlichung Ludwigs XIV. ins Französische

[1] Er bediente sich dabei einer französischen Prosaübersetzung von Arnauld d'Andilly.

Digitized by Google

umdichtete, so geschah es teils aus Gefälligkeit, teils aus Angst vor dem himmlischen und vor dem irdischen König. Seine schelmische Flatterseele — inquiète, et partout hôtesse passagère — ist bei derlei Dingen wohl gar nicht, oder nur einen Augenblick, nur zwei oder drei Verse lang, dabei gewesen.

Etwas näher kommt man ihr in den prosaischen, poetischen und prosaisch-poetischen Briefen, Episteln und Sendschreiben, die er an Freunde und Gönner zu allen Zeiten und Gelegenheiten gerichtet hat. Da zwitschert und singt seine kleine lyrische Seele und plaudert und erzählt und klatscht seine weltmännische und naive, gutmütige Schalkerei. Da können Humor und Laune sich von Gegenstand zu Gegenstand und von der ernsten zur heiteren und ausgelassenen Tonart hinüberschwingen. Mir scheint, daß in der Kunstgattung des Briefes — denn damals war der Brief noch eine Kunst — der Genius unseres Dichters die natürlichste und ausgiebigste Vorübung zu seinen Meisterwerken gefunden hat. Denn seine Meisterwerke sind humoristische, plauderhafte Erzählungen, teils mit witzigem, teils mit nachdenklichem und sentimentalem Einschlag; es sind seine Versnovellen (Contes), sein kleiner Roman Amor und Psyche und in höchster Vollendung seine Fabeln: lauter Kunstformen, die man im reinen Sinn des Wortes weder der Lyrik, noch dem Epos, noch dem Drama zurechnen darf, die aber doch mit Lyrik, Epos und Drama gewürzt sind. Ja, es gibt

Digitized by Google

kaum eine historisch überlieferte Stilart, von der die Fabeln wenigstens nicht irgendwie gesegnet wären. So erklärt es sich auch, daß erst nach langer Übung in allerlei Stilarten dem ausgereiften Künstler die geschlossene und doch nach allen Seiten hin strahlende Form seiner Fabel gelingen konnte; und daß er, wenn er sie nicht wieder verlieren wollte, auch späterhin noch fortfahren mußte, allerhand stilistische Gymnastik zu treiben. Die Fabeldichtung des La Fontaine erstreckt sich nämlich mit beinahe ungeminderter Frische über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, etwa: 1663—1690.

Alle Stile beherrschen, das heißt die Sprache eines Volkes in der ganzen Ausdehnung ihres Gebrauches von der Landstraße bis zum Königshof und tief in die Gelehrtenstube hinein besitzen. In der Tat, was Reichtum und Schmiegsamkeit der Sprache betrifft, so dürfte Frankreich kaum einen zweiten haben, der sich mit La Fontaine messen kann.

Das sprachliche Können allein macht freilich noch keinen Fabeldichter. Dazu bedarf es außerdem einer Anschauung der Natur und der Kulturwelt, deren Besonderheit wir demnächst zu betrachten haben.

Digitized by Google

III.

La Fontaine als Satiriker und Humorist.

Wir haben gesehen wie La Fontaines Bildungsgang ungefähr der eines Liebhabers oder Ästheten war. In seiner Erzählung Amor und Psyche hat er sich selbst als Polyphilos, das soll heißen als den genießenden Freund aller Dinge dargestellt und zum Schluß sein Bekenntnis gesungen:

Wärst Du nicht, holde Lust, so blieb das ganze Leben
Uns von der Wiege an dem stummen Grabe gleich.
Du bist der große Pol im weiten Sinnenreich,
Nach dem mit Ungestüm des Daseins Kinder streben.
Durch dich sich alles Ird'sche regt.
Von dir und deinem Reiz bewegt
Eilen zu mühevollen Taten
Die Feldherrn und Soldaten;
Die Staatsminister und der Fürst und Untertan
Sind deinem Glück nur zugetan.
Und lockten unser Ohr nicht liebliche Gerüchte,
Nächtlichen Studiums so süß begehrte Früchte,
Geläng' uns Dichtern denn ein einziger Gesang?
Ohne des Lobes Schmeichelklang?
Mit hohen Worten nennt man es des Namens Ruhm,
Und in Olympia wettspielten sie darum.
Was ist's im Grunde nur? Du bist's, erhabne Lust! —
Und ist man sich des Glücks der Sinne nicht bewußt?
Wozu bringt ihre Gaben Flora?
Und Abendsonne und Aurora?
Pomona zarte Früchte weist
Und Bacchus seinen Feuergeist,

Digitized by Google

Und warum steigt ein sanftes Träumen
Aus Wassern auf, aus Wies' und Bäumen?
Wozu die Künste all? Sind sie nicht dir verwandt?
Und wenn mit ihrem Reiz uns eine Chloris bannt,
Ist's nicht zum Dienste deiner Triebe?
In Unschuld sei's gesagt: wie streng man sich kastein
Und zügeln mag den Drang der Liebe,
Es mischt sich ein Vergnügen drein.

Erhör' mich, Wollust du, auf deren hoher Spur
Der beste Grieche Epikur
Einst wandelte, steig itzt gnädig herab zu mir:
Ich weiß nicht wenig Dienste dir:
Das Spiel, die Liebe, die Musik, das Bücherlesen,
Die Stadt, das Land und was ich mir nur denken kann,
Ich habe eitel Freude dran
Und hab am Herzleid noch mein trauersüßes Wesen.
Komm denn, geliebte Lust! — Wie viel mir werden soll
Von deinem Glück? willst du mein Maß genau erfahren?
Ich brauche wenigstens ein ganz Jahrhundert voll.
Was wär' geschafft mit dreißig Jahren!

Man sieht, wie La Fontaine ungefähr das Gegenteil von einem „geistigen Arbeiter" war: ein geistiger Genußmensch und Müßiggänger. Drum hat er auch soviel an Langeweile und innerer Unruhe gelitten. Langeweile ist die Krankheit der Phantasiebegabten und Willensschwachen. Sie suchen immer nach Unterhaltung. Wir wissen, daß La Fontaine unendliche Romane verschlang und daß sogar ein Denker wie Plato, den er so außerordentlich liebte, ihm nicht viel mehr als ein unterhaltsamer Ironiker

Digitized by Google

der menschlichen Torheiten war[1]. Denn eine Hauptunterhaltung des Müßiggängers ist, daß er sich lustig macht über den geschäftigen Teil der Menschheit. Sein Leben lang hat La Fontaine sich gelangweilt und sich über diejenigen moquiert, die sich nicht auch langweilten. — Wer nun nichts Eigenes leisten mag oder kann, verfällt erfahrungsgemäß nur zu leicht auf das Übersetzen und Umarbeiten von anderer Leute Leistung. Ich will die Tätigkeit des Übersetzers nicht schlecht machen, aber es gibt Übersetzen und Übersetzen. Der Eine treibt es als Liebhaber zur Unterhaltung, der Andere zur Bereicherung und Vertiefung seiner Erkenntnis. Das letztere war nicht gerade das Ziel unseres La Fontaine. Vieles hat er übersetzt oder frei in seine Sprache verarbeitet. Aber es waren zumeist nur unterhaltsame Autoren, die er, ohne sich um deren geschichtliche und künstlerische Eigenart zu kümmern, dem eigenen Unterhaltungsbedürfnis und dem seines höfischen Gesellschaftskreises mundgerecht und dienstbar machte. So hat er denn, im Grunde nur dem amüsanten Stoff zuliebe und ohne Ehrfurcht vor dem Geist des Originales, Terenz, Ovid und Apuleius, Boccaccio, Ariost und Machiavelli, um nur seine bevorzugten Opfer zu nennen, übersetzt, umgearbeitet, oder, wie man ebensogut sagen könnte, zu Lustbarkeitszwecken ausgebeutet.

[1] Vgl. seine Schrift Sur les dialogues de Platon, Œuvres VIII, S. 337ff.

Digitized by Google

Seit den Tagen der Renaissance war diese rücksichtlose Art der Übersetzung und Verarbeitung fremden Literaturgutes in Frankreich üblich. Schon Du Bellay hatte in seiner „Verteidigung und Verherrlichung der französischen Sprache" (1549) die Schriftsteller seines Landes zu einer, wie er selbst sagt „gewissenlosen Plünderung der heiligen Schätze" der antiken und italienischen Literaturen aufgefordert. „Der Übersetzer erschien wie ein ruhmreicher Eroberer im Reich der Geister."[1] Diesem Zuge der gewalttätigen Übersetzungskünstler schließt nun der gute La Fontaine sich an. Allein, was seine Vorgänger noch mit nationalistischem Eifer und pedantischer Erpichtheit taten, ist bei ihm zu einem Spiel der Neugier und anmutigen Ergötzung geworden. Daher er als Übersetzer zwar gerade so ungeschichtlich und schonungslos wie jene verfährt, aber nicht mehr im Geist der Schulmeisterei und Lehrhaftigkeit, sondern in dem der Gefälligkeit. Damit hat La Fontaine nun doch seinen Vorlagen und Originalen gegenüber eine erste, wenn auch nicht tiefsinnige, eigene Originalität gefunden: eben die der Gefälligkeit, der Eleganz. Einen gegebenen Stoff gefällig, anmutig, gesellschaftsfähig, unterhaltend und elegant zu machen ist aber vom Standpunkt der künstlerischen Technik aus eine zurecht bestehende und in ihrer Art gerade so schwierige

[1] Morf, Gesch. der franz. Lit. im Zeitalter der Renaissance, 2. Aufl. Straßburg 1914, S. 119.

Digitized by Google

Aufgabe, wie ihn tiefsinnig oder symbolisch oder tragisch oder lyrisch oder sonstwie zu gestalten. Jedenfalls kommt alles auf die Meisterschaft der Ausführung an, d. h. auf den Geist, den man dabei hat und zutage bringt, nicht auf die Geistesrichtung, die man sich vornimmt.

Die ersten Übersetzungs- und Bearbeitungsversuche blieben mittelmäßig, wie der an Terenz. Umso größeren Beifall fand im Jahre 1665 der an Ariost. La Fontaine nahm sich gleich den berüchtigsten und anstößigsten Gesang aus dem Orlando furioso vor, den 28., um ihn, abscheulich schmutzig wie er war, lediglich durch die Kunst seiner Erzählung salonfähig zu machen. Kurz zuvor hatte ein gewisser Bouillon, Sekretär des Herzogs Gaston von Orléans denselben Versuch gemacht; und nun stritten sich die Geister der feinen Gesellschaft, wer es besser gekonnt habe. Monsieur l'Abbé le Vayer wettete 100 Pistolen auf La Fontaines Bearbeitung, und Monsieur de Saint-Gilles die gleiche Summe auf Bouillon. Da Molière sich geweigert hatte, Preisrichter zu sein, so entschied Boileau durch seine Dissertation critique sur l'aventure de Joconde den Streit, und zwar zugunsten der La Fontaineschen Arbeit. Mit Recht. Ja, Boileau ging noch weiter und suchte zu beweisen, daß La Fontaine sogar sein Vorbild, den Ariost übertroffen habe. Vom Standpunkt eines Franzosen aus, dem das Schickliche, Vernünftige und Geistvolle über alles geht, mag das gelten. In

Digitized by Google

Wahrheit aber verhält sich die Sache so, daß bei Ariost die unanständige Erzählung von der dirnenhaften Treulosigkeit sämtlicher Frauen einem Gastwirt in den Mund gelegt ist, der den rohen Heiden Rodomonte über die Falschheit seiner schönen Doralice trösten soll. Darum erzählt der Wirt mit breiter, gegenständlicher Anschaulichkeit und mit grobem Mutterwitz, indes der Dichter selbst den Wirt desavouiert. Es ist eine Pferdekur, die dem liebeskranken afrikanischen Haudegen verabreicht wird und die darum nicht zimperlich sein darf. So schreitet Ariost mit der Selbstverständlichkeit des Künstlers, der ein ferneres Ziel im Auge hat, mitten durch den Kothaufen hindurch. Dieses fernere Ziel hat La Fontaine nicht. Ihm kommt es nur auf den Kothaufen als eine in sich selbst verlockende Geschichte an. Damit verliert er dem heiklen Stoff gegenüber die künstlerische d. h. epische Distance, darf sich aber doch, weil es der gesellschaftliche Anstand verbietet, nicht unmittelbar in den Schmutz hineinlegen, sondern muß eine neue Entfernung, nämlich die des konventionellen Anstandes, dazu gewinnen. Tänzelnd, witzelnd, mit neckischen Anspielungen und Reflexionen geht er um den Schmutz herum und gerät, je geistvoller er das Anstößige vermeidet, in das Schlüpfrige hinein, um das es ihm in letzter Hinsicht auch zu tun ist. Er lacht und spielt mit dem Unschicklichen, oder, wie Boileau rühmend hervorhebt: il enjoue sa

Digitized by Google

narration. Mag man es rühmen oder tadeln, jedenfalls besteht für La Fontaine und seine Leser der Spaß und das ganze Kunstproblem darin, daß die größten Gemeinheiten ohne ein einziges gemeines Wort zur Darstellung kommen und daß man sich des behenden, findigen, schmiegsamen Geistes freut, der mit soviel Anstand die Scham zu hintergehen weiß.

Derselbe Spaß und dasselbe Kunstproblem liegt mit Abwandlungen, die wir im einzelnen nicht verfolgen wollen, den meisten übrigen Versnovellen oder Contes des La Fontaine zugrunde. Ihre Abfassung erstreckt sich bis in das Greisenalter des Dichters hinein. Witzige, anstößige, derbe, niedliche, frivole, hin und wieder auch rührende kleine Geschichten aus Boccaccios Decamerone vor allem, aus Ariost, Machiavelli und Aretino, aus den Cent nouvelles Nouvelles, aus Rabelais, Des Périers und Margarete von Navarra, aus Athenäus, Petronius, Apuleius und sogar aus Anakreon werden in anmutigem Plauderton versifiziert. Immer mischt sich in die sachliche Erzählung der reflektierende Esprit des Bearbeiters. Aber die Reflexion dient ihm nicht, sich über den Stoff zu erheben. Er ist kein Denker und Poeta philosophus, sondern einer, der durch Reflexion sich in den Stoff hineinbohrt, ein Poeta empiricus.

Ein Dichter, der religiös empfindet, wie Goethe, oder einer der philosophisch veranlagt ist wie Ibsen

Digitized by Google

oder Nietzsche, hat in seiner Phantasie etwas Seherisches, d. h. die Blicklinie seines geistigen Auges geht durch die Dinge hindurch oder über sie hinaus, so daß ihm hinter diesen oder über ihnen das Göttliche oder das Ideale erscheint. Dadurch kommen die Gestalten ihrer Dichtung in symbolische oder mythische Beleuchtungen oder in eine allegorische Beschattung. Davon ist bei La Fontaine nichts oder wenig zu merken. Er denkt als ein wesentlich weltlicher Geist nicht im Universalen, sondern im Relativen, nicht in Ideal- oder Wertbegriffen, sondern in Beziehungsbegriffen, in Vergleichen und Beispielen. Sein Blick bleibt haften an den Dingen, sieht in sie hinein oder gleitet um sie herum, um ihre Ähnlichkeiten, Verschiedenheiten und Beziehungen zu entdecken, etwa so wie das Auge eines Naturforschers. Daher der naturalistische Grundzug seiner Dichtung; daher die Klarheit, Nüchternheit und Präzision, die man an seinen Erzählungen und an seiner Sprache bewundert. Er hat diese Eigenschaft mit den besten Schriftstellern seiner Zeit, mit Molière, Boileau, Racine, La Rochefoucauld, die in diesem Punkte alle Naturalisten waren, gemeinsam. Man könnte es negativ etwa so ausdrücken: die Kunst des La Fontaine ist, wenigstens in der Zeit ihrer Reife und in ihren besten Werken frei von jeder Verstiegenheit und Schwärmerei. Sie ist unspekulativ. Sachlich und praktisch in wenigen Zügen eine

Digitized by Google

Situation zu kennzeichnen, gelingt ihr in den Contes, in den Fabeln, in der Erzählung von Amor und Psyche vorzüglich. Ein einziges Beispiel:

Non loin de Rome un hôtelier étoit,
Sur le chemin qui conduit à Florence;
Homme sans bruit, et qui ne se piquoit
De recevoir gens de grosse dépense:
Même chez lui rarement on gîtoit.
Sa femme étoit encor de bonne affaire,
Et ne passoit de beaucoup les trente ans.
Quant au surplus, ils avoient deux enfants:
Garçon d'un an, fille en âge d'en faire[1].

Nicht weit von Rom befand ein Gastwirt sich
Gelegen an der Straße nach Florenz,
Ein stiller Mann, der nicht den Ehrgeiz hatte,
Verschwenderische Gäste aufzunehmen.
Auch blieb man selten über Nacht bei ihm.
Er hatte eine wohlgebaute Frau,
Die kaum die Dreißig überschritten hatte,
Von ihr zwei Kind: ein Junge von 'nem Jahr,
Ein Mädel, das dem Alter nach schon selber
So 'n Jungen kriegen konnte.

Man könnte den Boden für die nächtlichen Liebesstreiche, die sich bei diesem Gastwirt abspielen werden, nicht sachlicher und geschickter vorbereiten.

Diese Sachlichkeit ist aber nur die eine Seite der La Fontaineschen Kunst. Die andere ist der Witz. Je schärfer nämlich La Fontaine die Dinge so sieht, wie sie erfahrungsgemäß und natürlicher

[1] Contes II, 3.

Digitized by Google

Weise einem durch keine Spekulation getrübten Auge sich darstellen, desto feiner empfindet er auch die Gegensätze, in denen sie zu seiner und unserer allgemeinen Erwartung stehen. Auf das Überraschende, Außerordentliche, irgendwie Unnormale spitzt sich nun sein Auge. Da es die Norm selbst, die immer etwas Ideales und Überirdisches ist, nicht unmittelbar und seherisch zu schauen vermag, so erkennt es sie mittelbar, d. h. an all den vielen Entstellungen, Ausnahmen, Schädigungen, die ihr durch die tatsächliche Wirklichkeit angetan werden. Das Ideale ergießt sich also nicht gleichmäßig und ruhig wie himmlisches Sonnenlicht über das künstlerische Blickfeld des Dichters, sondern fällt blitzartig, bald da, bald dort herein, wo immer etwas nicht in Ordnung ist, d. h. nicht in derjenigen Ordnung, die La Fontaine und sein Kreis vermöge ihres *bon sens* als die seinsollende sich zu denken gewöhnt haben. So tanzen in überraschendem Wechsel komische Blitzlichter von allen Seiten her über die Erzählungen hin und geben dem sachlichen naturalistischen Bericht, je nachdem, eine epigrammatische Spitze, einen vertraulichen Scherz in Paranthese, eine zynische Anmerkung, lüsterne Zweideutigkeiten, schelmische und gutmütige Glossen und Ratschläge, boshafte und schmeichlerische Anspielungen, geistvolle Erklärungen und Deutungen der Ereignisse, die uns bald grausam, bald warmherzig und mitleidsvoll anmuten. Es ist

Digitized by Google

zwischen dem Idealen und dem Realen, zwischen der Subjektivität des Dichters und der Objektivität seiner Geschichten ein ewiges Versteckspiel und Hasch-Hasch. Überall lauert die Persönlichkeit des La Fontaine: hinter jedem Worte ahnt man sie, und nirgends kann man sie greifen. Kaum ist sie aus einem Verse oder Nebensatz mit faunischer Grimasse hervorgetaucht, so grinst sie schadenfroh schon wieder an anderer Stelle, um gleich darauf eine Träne der Rührung oder ein Kinderlächeln zu zeigen und auch dieses wieder durch einen resignierten Trauerblick im nächsten Vers oder durch ein behagliches Schmunzeln im übernächsten zu verwischen.

Die Grundstimmung bei solchem Aprilwetter kann selbstverständlich nur eine heitere sein. Über den heiteren Charakter dieser Kunst sind ihre sämtlichen Kritiker sich einig. Wohl aber kann man darüber streiten, ob sie satirisch oder humoristisch sei. Es gibt ja nicht nur strafende, zornige und blutige, sondern gewiß auch heitere Satiriker von verhältnismäßigem Gleichmut.

Da muß zunächst gesagt werden was schon der alte und sehr gewissenhafte Biograph unseres Dichters, Walckenaër, festgestellt hat: in seinem ganzen Leben hat La Fontaine keine Zeile veröffentlichen lassen, durch die bestimmte Personen hätten angegriffen oder beleidigt werden können. Nicht einmal die bösen und schlechten Verse, die

Digitized by Google

er als Antwort auf die gehässigen Angriffe seines ehemaligen Freundes Furetière schrieb, hat er von sich aus drucken lassen. Freilich, in den Händen der Bekannten und zum Teil auch in Raubdrucken gingen solche Dinge von ihm um. Was La Fontaine als persönlicher Satiriker etwa vermag, kann am besten das Gedicht *Le Florentin* lehren, das er im September 1674 gegen den italienischen Musiker Lulli geschleudert hat. Lulli hatte einen Operntext, die Daphné, bei ihm bestellt. Das Stück sollte vor dem König aufgeführt werden. Als La Fontaine mit vieler Mühe den Text nahezu fertiggestellt hatte, wollte Lulli ihn nicht mehr haben. Unser Dichter war außer sich und schrieb seine Satire. Es ist eine Reimepistel, in der er den Hergang erzählt, untermischt mit Schmähungen gegen den Musiker und mit humoristischer Ironisierung der eigenen Gutgläubigkeit. Die Schmähungen sind grob und ziemlich witzlos. Einen Wolf, einen Lumpenkerl, einen Hund mit dreifachem Rachen, den selbst der König nicht sättigen könne, nannte er ihn. Es fehlt nicht an schwerem Geschütz, und doch fehlen die schärferen Bisse und das Gift. La Fontaine kann weder persönlich noch sittlich hassen. Das Lebendige an seiner Epistel ist der Humor, mit dem er seinen Hereinfall erzählt. Wenn Lulli der Wolf ist, so stellt er sich selbst als den Hammel dar, wodurch die Satire ihren Stachel verliert. Die beiden haben sich denn auch bald wieder ausgesöhnt.

Digitized by Google

Einige Male, nicht eben oft, hat La Fontaine sich auch in ausgesprochen politischer Satire versucht. Im Jahre 1672 fielen die Kriegsheere Ludwigs XIV. über Holland her und eroberten mit leichter Mühe die südlichen Provinzen des überraschten Landes. Für die heldenmütige Gegenwehr des freien Völkchens hat La Fontaine kein Gefühl. Er zeigt sich uns von seiner übelsten Seite und schmäht die Holländer in einem brutalen Virelai mit Reimgeklingel und billiger Witzelei:

A vous, marchands de fromage,
Salut, révérence, hommage
A vous, marchands de fromage,
C'est à vous d'être en ombrage
De ce terrible équipage
Qu'on fait sur votre rivage usw.

Hier ist er Pöbel und Rhétoriqueur in einer Person. Bei derselben Gelegenheit und in ähnlicher Gesinnung hat La Fontaine noch zwei Fabeln geschrieben: *Le soleil et les grenouilles* und *La ligue des rats*. Beide sind künstlerisch minderwertig, wie ein Vergleich mit andern Fabeln des Dichters, die dieselben Motive behandeln, so deutlich zeigen kann, daß alle Kritiker sich darin einig sind. Diese andern Fabeln, es sind die 12. des 6. Buches, die 2. des 2. und die 18. des 3. haben offenbar keine besondere politische Tendenz und gehören zu des Dichters Meisterwerken. Abgesehen davon, daß die Leidenschaften der Tagespolitik nur selten ein echtes

Digitized by Google

Kunstwerk zeitigen, war gerade La Fontaine der letzte, der die Massengefühle des Volkes, sei es opfermütige Vaterlandsliebe, sei's gemeiner Chauvinismus, in der Tiefe seines Gemütes erleben konnte. Denn was in dieser Tiefe wohnt, ist, wie wir gesehen haben, ein Einsiedler und verträumter Edelanarchist. All das mag er selbst gefühlt haben, denn nie hat er jene ausgesprochen politisch-satirischen Fabeln in das Corpus seiner reinen Fabeln aufnehmen wollen.

Damit soll nicht gesagt sein, daß das eigentliche Fabelwerk frei sei von politischer und sonstiger Satire. Mit mehr oder weniger Recht hat man eine Reihe von Fabeln auf politische Zustände gedeutet: so die vom Magen, dem die Glieder den Dienst verweigern (III, 2); man kann sie als eine Satire gegen den politischen Streik betrachten; oder die von den zwei Drachen, von denen der eine mehrere Köpfe und der andere mehrere Schwänze hat (I, 12); sie läßt sich als eine Verspottung der uneinigen Landesfürsten des deutschen Reiches auffassen; oder die vom Leoparden und dem jungen Löwen, den der Leoparde zu seinem eigenen Schaden groß werden läßt (XI, 1); man hat sie als eine Verhöhnung der englischen Politik gegen Ludwig XIV. gedeutet; oder die vom Pascha und dem Kaufmann (VIII, 18), die sich gegen den politischen Verrat am Bundesgenossen richtet; oder die von der Katze, die für den Affen die Kastanien aus dem Feuer holt

Digitized by Google

(IX, 17); oder die vom verwundeten Fuchs, an dem sich die Mücken sattfressen (XII, 13). Aber all diese und noch viele andere Fabeln lassen sich ebensogut auch anders deuten. Sie tragen wie eine Allegorie die Möglichkeit mehrerer Anwendungen in sich, und es ist offenbar, daß der Dichter selbst uns ermuntert, bald dies, bald das aus ihnen herauszulesen. Damit der Leser sich interessiere und Partei ergreife, schlägt er, moralisierend, sich selbst auf diese oder jene Seite. In Wahrheit ist es Spiegelfechterei des Künstlers. Mit der Tendenz der reinen Kunst verhält es sich wie mit den Strahlen der Sonne. Wo ein Spiegel verständig gehandhabt wird, lassen sie sich sammeln und brechen, doch von Natur sind sie tendenzlos. Denn die Sonnenkugel versendet sie nach allen Seiten hin gleichmäßig.

Wenn La Fontaine in Gesprächen, Briefen und Gelegenheitsversen noch des öfteren auf die Politik des Tages kommt, so dürfen wir das nicht ernster nehmen als er selbst. Es sind Plaudereien. In letzter Hinsicht gilt ihm politische Überzeugung als Geschmacksache. So schreibt er, der Friedfertige, in einem entzückenden Briefe vom Oktober 1689 an den kriegerischen Prince de Conti: „Ist es das Interesse Frankreichs, für das Ihr den Kriegsgefahren entgegengeht, oder vielleicht das Eures Ruhmes? Ich vermag das kaum zu entwirren. Vielleicht habt Ihr gar Eure Lust daran; was ich fast nicht zu denken wage. Nec tibi tam dira

Digitized by Google

cupido. Freilich, Ihr Heldenmenschen wäret sehr ärgerlich, wenn man Euch wollte in Frieden leben lassen." — Wem Politik Geschmacksache ist, der kann auch keine satirisch-politische Tendenz haben, bzw. er kann, je nach Umständen und Stimmung, sich jeder beliebigen anschließen[1].

Nicht anders steht es mit den wenigen kirchlich-religiösen Satiren, die La Fontaine geschrieben hat. Einmal, 1658, dichtet er dem obersten Gerichtshof von Paris zu Gefallen, eine Ballade gegen die Augustiner, ein andermal, 1664, den Jansenisten zuliebe eine Ballade gegen die Jesuitenmoral des Escobar, während ihm doch die Büßermoral der Jansenisten ganz und gar nicht zusagte, wie man aus der 20. Fabel seines 12. Buches ersehen mag und noch deutlicher aus seinem Brief vom November 1687 an die Herzogin von Bouillon.

Kurz, unser *bon homme*, wie man ihn nannte, war ebenso fähig, alles zu verstehen und mitzumachen, wie alles zu verspotten.

Mit einer solchen Gemütsart ist man eher Humorist als Satiriker. Wir Deutsche freilich stellen uns einen Humoristen anders vor, nämlich inniger, tiefer, wärmer, herzlicher, charaktervoller und weniger witzig und spitzig als den spöttischen und frechen Verfasser der Contes. La Fontaine hat aber auch, etwa gleichzeitig mit den ersten Contes und

[1] Über La Fontaines Verhältnis zum Königtum vgl. Anhang I.

Digitized by Google

den ersten Fabeln, einen kleinen Roman in Prosa und Versen geschrieben, ein Werkchen von unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit und von reinstem Humor: Les Amours de Psyché et de Cupidon; 1669. Es ist das altgriechische Märchen, das wir alle kennen.

Psyche, d. h. die sterbliche und jungfräuliche Menschenseele, erscheint als die jüngste von drei Königstöchtern. Sie ist von solcher Schönheit, daß die Liebesgöttin Venus eifersüchtig wird und das Mädchen mit ihrem Fluche solange verfolgt, bis man es, einem Orakelspruch zufolge, in einem öden Gebirge aussetzt. Von dort wird sie auf sanftem Zephirwind in ein Zauberschloß getragen, das Amor ihr zubereitet hat. Denn Amor, der Sohn der Venus, hat sich über alle Maßen in sie verliebt und wird in Heimlichkeit ihr Gatte. Das Glück der beiden kann aber nur solange dauern, als es verborgen bleibt. Psyche darf ihren Gatten nicht kennen, nicht mit Augen sehen, nur im Dunkel liebkosen. Sie wird neugierig und, ermuntert von ihren neidischen Schwestern, beleuchtet sie mit der Lampe das Antlitz des schlummernden Gottes. Ein Tropfen brennenden Öles spritzt auf den Schlafenden. Er erwacht und muß sie verlassen. Unglücklich irrt sie durch die Welt, den Verlorenen zu suchen und den Zorn der Venus zu versöhnen. Grimmige Züchtigung und schwere Proben muß sie bestehen, zuletzt gar aus der Unterwelt die Schminke

Digitized by Google

der Proserpina holen, wobei ihr Vorwitz sie in neue Ungelegenheiten stürzt — bis endlich Vater Jupiter sie unter die Unsterblichen aufnimmt und die Getrennten zusammenführt. Aus ihrer Verbindung wird eine Tochter, Voluptas, die „Lust" geboren. Wir kennen sie schon als die Schutzpatronin unseres La Fontaine.

Soll man dies nun ein Märchen nennen, oder einen Mythos, oder eine Allegorie? Dort wo La Fontaine die Geschichte gefunden hat, bei Apuleius, ist sie in der Hauptsache ein Märchen. Apuleius aus Madaura, einer römischen Pflanzstadt in Afrika, hat um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts einen merkwürdigen satirisch-magisch-mystischen Abenteuer- oder Schelmenroman nach griechischem Vorbild in einem geistvollen, blumigen und volkstümelnden Latein geschrieben: „die Metamorphosen oder der goldene Esel." Unter allerhand Novellen findet sich da als köstlichste Einlage dieses Märchen. Auf einem dunkeln Hintergrunde hebt es sich strahlend ab. Von einer garstigen alten Vettel in einer Räuberhöhle wird es einem zitternden Mädchen, das eben noch eine vornehme Braut war und das die Räuber entführt haben, zur Aufheiterung in das verstörte Gemüt gegossen. Apuleius spielte gern mit dem Gedanken der Seelenwanderung, und so mag für ihn das Märchen auch seine symbolischen oder allegorischen Untertöne gehabt haben, obwohl in der Erzählung selbst nichts dergleichen verlautet.

Digitized by Google

Demgegenüber hat nun La Fontaine das Schicksal Psychens in eine festliche und höfische Umrahmung gebracht. Er selbst, renaissancemäßig verkleidet als Polyphilos, im Kreis seiner literarischen Freunde Boileau, Racine und Molière bzw. Chapelle, im Angesichte barocker Wasserkünste mit Tritonen, Sirenen und Apollogruppe, im Schloßpark von Versailles, liest die Geschichte vor. Dadurch allein schon bekommt sie etwas von jenem dekorativen und ornamentalen Charakter, zu dem sie damals wie die ganze Welt der antiken Mythen ohnedem schon neigte. Liebte es doch Ludwig XIV., als Jupiter oder Apollo kostümiert, in Balletkomödien oder Feerien aufzutreten oder sich darstellen zu lassen. Tatsächlich ist denn auch die Geschichte von Amor und Psyche in dreierlei Ausführungen unter seiner Regierung über die Bühne gegangen. Zuerst als Ballet von Benserade im Januar 1656, wobei der junge König selbst mitgetanzt hat, dann im Karneval 1671 als Ballettragödie von Corneille und Molière mit Musik von Lulli und 1678 als große Ausstattungsoper. Man kann sich denken, wie unter dieser spektakelhaften Behandlung die Innigkeit und religiöse Tiefe des Stoffes verwelkte. Nur mehr schöne, süßlich lächelnde und schmachtende Masken, mit denen sich das Liebesgetändel französischer Damen und Herren zierte, waren Venus, Psyche und Amor.

Darin liegt nun freilich Humor, aber ein wesentlich preziöser, karnevalesker und sentimentaler,

Digitized by Google

der wie Puder oder Zucker sich über den Ernst der Wirklichkeit legt. Diese Art Humor hat auch La Fontaine gehabt. Er hat sie in wollüstigen, sinnlichen Schaubildern seiner Erzählung walten lassen; und mit einer Anmut, die höchstens noch Molière in seiner gleichzeitigen Bearbeitung des Amphitruo erreichen konnte, hat er das Harte gemildert. Es ist der Humor der Illusion. Das Bewußtsein, daß die griechische Göttergeschichte nur eine Verkleidung menschlicher und besonders französisch-höfischer Verhältnisse ist, macht sich durch den ganzen Roman hin auf zweierlei Weise bemerkbar: durch Lächeln und durch Tränen. Das Lächeln ist ironisch, geistvoll, spitz und witzig bis an die Grenze der Persiflage, Parodie und Satire. Ein Beispiel: Psyche in ihrer verzweifelten Verlassenheit stürzt sich ins Wasser, wird aber von mitleidigen Nymphen und Najaden an das andere Ufer getragen, wobei der Dichter uns zwinkernd zuflüstert, daß gewiß auch die Herren Tritonen den schönen Körper umfaßt hätten, wenn sie hätten beikommen können. Hinter der flüchtenden Psyche wird dann von Venus, Königin beider Hemisphären, ein Steckbrief in poetisch verklärter Kanzleisprache hergelassen. Merkur als öffentlicher Ausrufer besorgt die Bekanntmachung. Man fühlt sich, wenn auch nur leise, an Virgilparodien und Götterburlesken erinnert, die im 17. Jahrhundert so beliebt waren.

Digitized by Google

Das spöttelnde Lächeln wird aber immer wieder abgelöst oder gedämpft durch Tränen. Es sind die Tränen eines sinnlichen, wollüstigen Mitleides und einer Schwermut, die aus der Sehnsucht nach vollerem Liebesglück stammt. Der galante Gesellschaftsfranzose darf ja nur liebeln nicht lieben. Er dürstet darum nach jener restlosen Hingabe, die ihm, sei's durch Konvention, sei's durch eigene Halbheit versagt bleibt. Lüsternheit, die nach vertiefter und verewigter Wollust schmachtet, ein ohnmächtiger Drang nach dem Elementaren erzeugt eine mitleidende Schwermut, deren hauptsächlicher Träger in unserem Romane Amor selbst ist. „La Fontaine hat aus dem grausamen Knaben antiker — besonders anakreontischer — Lyrik hier einen weichen, gütigen, milden, rührseligen Jüngling geschaffen, der uns wie eine Gestalt des kommenden Rousseauschen Zeitalters anmutet"[1]. Dieser französische Amor hat sogar die Schalkhaftigkeit verloren, die er noch auf den Rafaelischen Fresken der Farnesina zeigte und ist ein schwermütiger Schwärmer geworden. Wie könnte er nur, wenn er nicht die innere Gewißheit seiner Naturgewalt verloren hätte, immerzu seufzen? Er sehnt sich unbewußt nach seiner eigenen Ursprünglichkeit zurück: und dieses Gefühl hat der Dichter mit der Unbewußtheit des Genius in die Sehnsucht nach Psyche umgesetzt.

[1] M. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich. Straßburg 1906.

Digitized by Google

Denn Psyche ist der heitere Teil, die Trägerin des Lächelns. „Ich, die ich fröhlich bin," sagt sie, „denke mir einen kurzweiligen Gemahl", *un mari d'un air enjoué*. Und gerade durch ihre eigene Kurzweiligkeit stürzt sie ins Unglück. Amor selbst sieht es voraus und sagt es ihr: „Ihr verfallt in die drei Fehler, die den Personen Eures Geschlechtes noch immer am meisten geschadet haben: die Neugier, die Eitelkeit und der allzu lebendige Geist" — *le trop d'esprit*. Erst durch das Unglück, das über sie hereinbricht, und das sie gar nicht verstehen kann, und in dem sie sich hilflos herumschlägt, wird auch sie eine rührende Gestalt. Die Sache ist halb spaßig, denn alles Unheil widerfährt ihr durch eigenen Unbedacht, halb rührend, denn sie kann ja nicht dafür. So ist ja ihre weibliche Natur.

Amor und Psyche gehören in diesem Meisterwerke des La Fontaine, das halb eine poetische Fabel und Göttergeschichte, halb etwas ganz Alltägliches erzählt, gerade so unzertrennlich zueinander wie das Sentimentale zum Naiven, das Weinen und Seufzen zum Lächeln und Witzeln. Mit bewundernswertem Ebenmaß hat der Künstler durch die Umrahmung und Gliederung, durch den Wechsel von Prosa und Reim, kurz durch die ganze Technik, die wir hier nicht zergliedern wollen, die Einheit hergestellt. Dies wäre ihm nicht gelungen, wenn hinter seiner Technik nicht die natürliche seelische Einheit seiner Lebensstimmung waltete. Die Ein-

Digitized by Google

heit von Scherz und Ernst, von Rührung und Ironie aber heißt man Humor.

Mag es noch ein weltmännischer, etwas preziöser und allzu kokett französischer Humor sein, er ist darum nicht weniger echt.

Völlig natürlich und frei tritt er uns aber aus den Fabeln entgegen. Denn dort bewegen sich menschliche Gestalten und Angelegenheiten nicht mehr in modisch drapierten Götterkostümen, nicht mehr verschönt durch schmeichelhafte, sinnliche Illusion, sondern schlecht und recht wie sie sind, ja sogar noch schlechter und noch rechter, nämlich als etwas Tierisches.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

IV.

Fabel und Tierdichtung vor und nach La Fontaine.

Der Tag, an dem La Fontaine zu der Tierfabel griff, ist der Geburtstag seines dichterischen Weltruhms. Wie er dazu gekommen ist, werden wir genau vielleicht nie erfahren. Mancherlei Strömungen des Zeitgeschmackes konnten ihn darauf hinweisen, ebenso viele davon abbringen. Daß dem Leben und Treiben der Tiere von einer höfischen Gesellschaft wie der damaligen besondere Liebe und Aufmerksamkeit zugewendet wurde, ist weder zu erwarten, noch zu beweisen. Höchstens für heraldische und ornamentale, oder für seltene und ausländische Tiere, wie man deren in der Menagerie zu Versailles bestaunen konnte, war Zutritt bei Hofe. Wollte sonst ein Tier noch beikommen, so mußte es in der griechischen Mythologie als einer Art Gothaer Kalender seine Ahnen aufweisen. Der Adler des Jupiter, der Pfau der Juno, die Eule der Minerva, die Tauben und Schwäne der Venus, die Schlange des Äskulap, Progne die Schwalbe und ihre Schwester Philomele die Nachtigall waren solch adelige Wesen. La Fontaine müßte kein Weltmann gewesen sein, wenn er zur Lancierung seiner Fabeltiere diese hohen Verbindungen ver-

Digitized by Google

schmäht hätte. Als Kinder des Griechen Äsop stellt er seine Schützlinge dem Kronprinzen von Frankreich vor:

Je chante les héros dont Ésope est le père.

Ich sing' von Helden, die Äsop zum Vater haben.

Aber die Liebe, mit der er gerade die gewöhnlichsten Tiere der französischen Landschaft, den Fuchs, den Wolf, die Hasen, Ratten, Mäuse, Frösche usw. und diese französische Landschaft selbst beobachtet und empfunden hat, kann ihm doch nicht von Äsop gekommen sein. Die muß er in der Jugend schon eingeatmet haben in den Wäldern und an den Wassern und Sümpfen der heimatlichen Champagne. Daß er als Sohn eines Forstmeisters ein leidenschaftlicher Jäger war, ist mir zwar nicht wahrscheinlich, aber einige seiner Tierfabeln sind richtige Jägergeschichten, z. B. X, 14 und andere sogar echtes Jägerlatein, z. B. XI, 9 und XII, 23. — Zum Beweis seiner weltvergessenen Natur- und Tierfreundschaft erzählt sein Biograph Matthieu Marais eine hübsche Anekdote. Der Dichter sei mit seinen Freunden auf dem Land, in Antony bei Paris gewesen. Eines Tags, zur Stunde des Frühstücks suchte man vergebens nach ihm. Endlich, ganz verspätet, kam er an. Wo er denn gewesen sei? Er habe, sagte er, dem Begräbnis einer Ameise beigewohnt, wobei er aufs Natürlichste und Angenehmste den Trauerzug und

Digitized by Google

die Heimkehr der Leidtragenden schilderte. Echt La Fontainisch! Und wahrscheinlich doch nicht echt; denn die Geschichte des beobachteten Ameisenbegräbnisses findet sich auch in der von La Fontaine versifizierten Epistel des heil. Hieronymus über das Leben des Mönches Malchus[1].

Man muß vorsichtig sein. La Fontaine war weder ein Nimrod, noch ein Naturbursche mit backbärtigem Wald- und Wiesenhumor, sondern ein Gesellschaftsmensch und Bücherfreund mit glattrasiertem Lächeln. Wie an allem, so hat er auch an der Natur- und Tierwelt nur genippt, soweit sie unterhaltsam war. Eine hingebende, ernstere Beschäftigung mit der Tierwelt um ihrer selbst willen ist in der französischen Literatur wohl kaum vor dem Erscheinen der großen Naturgeschichte des Grafen von Buffon (1749ff.) nachzuweisen, noch überhaupt denkbar: also mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Tode unseres Fabeldichters.

Wie der Appetit erst beim Essen kommt, so möchte ich von La Fontaine annehmen, daß ihm die feinere Liebe zum Tierreich erst allmählich durch die Fabeldichtung selbst gekommen ist. Erst am Schluß seines neunten Fabelbuches, nachdem er mehr als 180 solcher Geschichten schon gereimt hatte, unternahm er es, seine liebgewonnenen Tiere gegen die Lehre des Philosophen Descartes zu

[1] Œuvres VI, S. 296f.

Digitized by Google

verteidigen. Descartes, dessen System damals noch Mode war, hatte den Tieren Vernunft und Seele abgesprochen und wollte sie nur als feine Automaten oder Maschinen betrachtet wissen. Auch die Gönnerin unseres Dichters, Madame de la Sablière, huldigte dieser mechanischen Theorie, offenbar weil sie als fromme, unsterblichkeitsdurstige Dame den Gedanken, daß auch das Tier sollte eine Seele haben, nicht ertragen konnte. Da hatte denn unser Tierfreund einen schwierigen Stand, und es ist reizend zu sehen, wie er in seinem berühmten Discours à Mme de la Sablière zuerst eine lächelnde Verbeugung vor Descartes[1] macht, dann den Tieren zu ihrem guten seelischen Rechte verhilft und schließlich doch das Vorrecht seiner Dame rettet.

Kurz, alle Anzeichen sprechen dafür, daß das Erlebnis, durch das La Fontaine zum Tierdichter wurde, eher ein literarisches als ein naturhaftes war, eher einzelne Bildungserlebnisse als ein Urerlebnis. Er ist durch die Fabel zu den Tieren, nicht oder weniger durch die Tiere auf die Fabel gekommen.

Was ist eine Fabel? Seit es im alten Griechenland und Rom Rhetorenschulen gibt, bis auf den heutigen Tag zerbricht man sich den Kopf darüber. Eine Definition der Fabel, die allseitig befriedigte, d. h. sämtliche Gebilde, die bei Dichter und Publi-

[1] Vgl. auch La F.s Brief an die Herzogin von Bouillon vom November 1687, Œuvres IX, S. 393.

Digitized by Google

kum als Fabeln gelten, umfaßte und doch nicht aufhörte, eine Definition zu sein, gibt es nicht. So wenig wie es in diesem Sinne eine befriedigende Definition der Tragödie, des Romanes, des Verses oder des Zylinderhutes geben kann. Dinge, die Leben und Entwicklung haben — und selbst der Zylinder hat in der Geschichte der Kleidungskunst sein Blühen und Sterben — vertragen höchstens eine vorläufige oder willkürlich abgerundete, also dogmatische und schulmäßige Definition. Nimmt man es aber genau und will man ihr zartes und vielgestaltiges Leben nicht vergewaltigen, so muß die Definition einer Kunstform sich auflösen in deren Entwicklungsgeschichte. Es gibt nicht die Fabel schlechtweg, es gibt griechische, römische, indische Fabeln im Altertum, mittellateinische, altfranzösische, mittelhochdeutsche usw. Fabeln im Mittelalter, es gibt gelehrte und volkstümliche Fabeln im Zeitalter der Renaissance und schließlich, verschieden von diesen allen und doch verwandt mit ihnen, gibt es die La Fontaineschen Fabeln, die ihrerseits von einem bunten und langen Zug von Ablegern und Nachbildungen, wie den Gellertschen Fabeln oder denen des Florian begleitet werden; und gegen diese Rokokofabeln erheben sich nun wieder die unseres Lessing. Und ist nicht vielleicht mit Nietzsches Zarathustra eine neue Art von Fabeldichtung in die Welt getreten? Ist das Folgende nicht auch eine Fabel?

Digitized by Google

«Eines Tages war Zarathustra unter einem Feigenbaume eingeschlafen, da es heiß war, und hatte seine Arme über das Gesicht gelegt. Da kam eine Natter und biß ihn in den Hals, so daß Zarathustra vor Schmerz aufschrie. Als er den Arm vom Gesicht genommen hatte, sah er die Schlange an: da erkannte sie die Augen Zarathustras, wand sich ungeschickt und wollte davon. „Nicht doch", sprach Zarathustra; „noch nahmst du meinen Dank nicht an! Du wecktest mich zur Zeit, mein Weg ist noch lang.", „Dein Weg ist noch kurz", sagte die Natter traurig, „mein Gift tötet." Zarathustra lächelte. „Wann starb wohl je ein Drache am Gift einer Schlange?" sagte er. „Aber nimm dein Gift zurück! Du bist nicht reich genug, es mir zu schenken." Da fiel ihm die Natter von neuem um den Hals und leckte ihm seine Wunde.

Als Zarathustra dies einmal seinen Jüngern erzählte, fragten sie: „Und was, oh Zarathustra, ist die Moral deiner Geschichte?" Zarathustra antwortete darauf also:

„Den Vernichter der Moral heißen mich die Guten und Gerechten: meine Geschichte ist unmoralisch.

So ihr aber einen Feind habt, so vergeltet ihm nicht Böses mit Gutem: denn das würde beschämen. Sondern beweist, daß er euch etwas Gutes angetan hat."»

Hier ist man himmelweit entfernt von La Fon-

Digitized by Google

taine: und doch dem Vater der Fabel, dem Äsop nur desto näher gerückt. Denn, ganz wie bei diesem Zarathustra, so erscheinen auch bei jenem sagenhaften alten Griechen die Fabeln an ein Erlebnis ihres vermeintlichen Verfassers geknüpft und sind vielleicht zuerst im Rahmen einer romanhaften Lebensgeschichte des Äsop in Umlauf gekommen. Daß Äsop die griechischen Fabeln erfunden habe, sagt schon Martin Luther, „ist meins Achtens ein geticht und vielleicht nie kein Mensch auf Erden Esopus geheißen, sondern ich halte, es sey etwa durch viel weiser Leute zuthun mit der Zeit Stück nach Stück zuhaufen bracht und endlich etwa durch einen Gelerten in solche Ordnung gestellt."[1] Was der Reformator vermutete, hat die spätere Forschung bestätigt. Es muß in Griechenland eine Äsoplegende, ein altes Volksbuch gegeben haben. — In derjenigen Fassung etwa, die es im 6. nachchristlichen Jahrhundert allmählich angenommen hatte und die im 14. Jahrhundert durch einen Mönch und Schulmeister namens Maximus Planudes als Einleitung zu einer äsopischen Fabelsammlung verbreitet worden war, hat unser La Fontaine dieses Volksbuch gelesen, hat es in seine anmutige französische Prosa übersetzt und seinen eigenen Fabeln als Einleitung vorangeschickt unter dem Titel *La vie d'Ésope le Phrygien.*

[1] Luthers Fabeln, herausg. von E. Thiele, 2. Aufl. Halle 1911, S. 17f.

Digitized by Google

Aus den Geschichten, die man sich von dem buckeligen, zwerghaften, stotternden Sklaven Äsop erzählte, und von der Lebensweisheit seiner Sprüche, von dem Scharfsinn seiner schlagfertigen Antworten, Witze und Rätsel, von der lebendigen Anmut und gesunden Moral seiner Gleichnisse, Märchen und Tierfabeln, aus dieser Geschichte gelungener Streiche eines gleichmütigen und allem Unglück gewachsenen tragikomischen Geisteshelden, der ein Salomon und Eulenspiegel zugleich war, hat man frühe schon die Fabeln herausgenommen und gesammelt. Es standen sich also in Griechenland seit ältester Zeit, sagen wir etwa seit dem 7. vorchristlichen Jahrhundert, die sagenhafte Lebensgeschichte des Äsop und die Fabeln, die dieser Äsop erlebt, erzählt, erfunden haben sollte, in lebendiger Berührung und Wechselwirkung gegenüber. So kam es, daß einzelne Fabeln, je nach dem Zusammenhang, dem sie entnommen oder eingefügt wurden, bald einen polemischen, satirischen, tendenziösen, lehrhaften und philosophischen Zug annahmen, bald auch als harmlose Märchen, Schwänke und unterhaltende Spiele der Phantasie sich darstellten. Dieser Zweiseitigkeit und schwankenden Mittelstellung der Fabel zwischen zielstrebiger Vernunft und unbekümmertem Träumen, zwischen praktischer, aktiver Philosophie und beschaulicher Dichtung waren die Griechen sich sehr wohl bewußt. Sie nannten die Fabel bald einen Logos, bald einen Mythos,

Digitized by Google

bald auch, indem sie sie mit Sprichwort und Rätsel zusammenstellten, einen Ainos, d. h. eine Gleichnisrede. Der Ausdruck Apologos ist später und erst durch die Römer bezeugt.

Da sonach die Fabel durch ihren Ursprung schon als eine philosophisch-poetische und praktisch-theoretische Zwittergattung angelegt ist, so dürfte zwar nicht ihre künstlerische Entwicklung im einzelnen, wohl aber ihr literarisches Schicksal im großen und ganzen vorgezeichnet sein. „Nach dem Gesetz, wonach sie angetreten," muß sich ihre Bahn vollenden.

Es läßt sich nicht ausmachen, was älter und ursprünglicher ist: die Fabel in Prosa oder die Fabel in Versen, die unterhaltende oder die lehrhafte. In streitbaren Versen tritt sie zum erstenmal bei Archilochos auf, mit Schwänken und Novellen untermischt haben Spaßmacher wohl gleichzeitig sie dem Volke in Prosa erzählt. Und immer wiederholt sich fortan dasselbe Schauspiel. Was der Eine gutmütig erzählt, das fühlt der Andere sich getrieben, in spitze Verse zu schleifen, worauf ein Dritter es wieder in nachdenkliche oder spruchartige Prosa bringt usw. Sokrates soll, noch kurz bevor er den Giftbecher im Gefängnis trank, äsopische Fabeln versifiziert haben. — Für unsern La Fontaine war Phaedrus das älteste und ehrwürdigste Vorbild eines poetischen Bearbeiters. In lateinischer Sprache ist er es wohl auch tatsächlich gewesen, wenn man

Digitized by Google

von vereinzelten und gelegentlichen Versuchen, wie denen des Ennius, Lucilius und Horaz absieht.

Dieser Phaedrus, ein Freigelassener aus Mazedonien, hat etwa 50 Jahre nach Christi Geburt, eine Reihe äsopischer Fabeln sowie einige eigene Erfindungen in kurze, einfache Gedichte mit witziger Pointe oder moralischer Betrachtung am Anfang oder Schluß verarbeitet. Er bediente sich eines für komische und volkstümliche Gegenstände geeigneten Versmaßes, des jambischen Senar. Mit großem Selbstbewußtsein rühmt er die Schmucklosigkeit und Kürze seines Stiles; ein Ruhm, den unser Humorist ihm gerne überläßt. Phaedrus ist phantasielos, ohne Anmut, Farbe und Stimmung. Von einem solchen Autor waren in der Hauptsache nur einige Äußerlichkeiten, wie die lose Zusammenfassung mehrerer Fabeln zu Büchern mit poetischen Prologen, Widmungen und Abschiedsworten und eine gewisse Eleganz des Ausdrucks zu lernen, was La Fontaine sich denn auch zunutze gemacht hat.

Erfolg und Nachahmung hat der trockene Phaedrus zunächst wohl kaum gefunden.

Mit mehr Gefälligkeit und Heiterkeit hat ein hellenisierter Kleinasiate des zweiten Jahrhunderts, Babrios, einige ältere äsopische Fabeln in griechische Choliamben gekleidet. An diesen hätte La Fontaine seine Freude haben können; doch kannte er sie nur aus verkürzten, entstellenden Überarbei-

Digitized by Google

tungen. Die Orginale sind erst im 19. Jahrhundert im Kloster des Berges Athos wieder entdeckt worden.

Phaedrus sowohl wie Babrios sind am Ausgang des Altertums und mehr noch im Mittelalter wieder und wieder umgearbeitet worden. Die Schulen der Rhetoren, Grammatiker und Mönche haben sich ihrer zu Stilübungen und zu moralisierenden und satirischen Zwecken bemächtigt: so im 4. oder 5. Jahrhundert der lateinische Schulpoet Avianus und der griechische Rhetor Aphthonios. Das beliebteste und verbreitetste Sammelwerk schließlich, das in vielgestaltigen Verarbeitungen durch das ganze Mittelalter hin in allen Ländern Europas sich nachweisen läßt, ist der sogenannte Romulus oder Aesopus latinus.

Aber viel reicher und stattlicher noch als dieses war ein anderes und zwar modernes Corpus, das aller Wahrscheinlichkeit nach La Fontaine wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise benützt hat. Es muß jahrelang auf seinem Schreibtisch gelegen oder seine Spaziergänge begleitet haben. Für die überwiegende Mehrzahl seiner Fabeln hat er hier die Motive geschöpft. Es ist die Mythologia aesopica des Isaac Nicolaus Nevelet. Isaac Nevelet, Sohn des Petrus Nevelet, eines protestantischen Gelehrten, der um seines Glaubens willen aus der Champagne in die deutsche Schweiz gewandert war, hat mit Bienenfleiß dieses Sammelwerk zustande ge-

Digitized by Google

bracht, hat alte Drucke und Handschriften der Palatina in Heidelberg durchsucht und im Jahre 1610 in Frankfurt das Ganze drucken lassen. Eine spätere Ausgabe des Jahres 1660 ist nur dem Titelblatte nach von der ersten verschieden[1]. Hier fand unser Dichter ungefähr alles, was wir erwähnt haben, zusammengetragen und dazu noch 199 lateinische Prosafabeln des italienischen Humanisten Abstemius oder Lorenzo Bevilacqua aus dem Ende des 15. Jahrhunderts: alles in allem 782 Fabeln, genauer:

[1] Die beiden Titel lauten:

a) Mythologia Æsopica. In qua Æsopi Fabulae Graecolatinae CCXCVII. Quarum CXXXVI. primum prodeunt. Accedunt Babriae Fabulae etiam auctiores. Anonymi veteris Fabulae, latino carmine redditae LX. ex exsoletis editionibus et Codice MS. luci redditae. Hæc omnia ex Bibliotheca Palatina. Adiiciuntur insuper Phaedri, Avieni, Abstemii, Fabulae. Opera et studio Isaaci Nicolai Neveleti cum notis eiusdem in eadem. Francoforti, Typis Nicolai Hoffmanni, Impensa Ionae Rosae. M.DC.X. (XV u. 678 SS. klein 8°).

b) Fabulæ variorum auctorum nempe Æsopi Fabulae Graeco-Latinae CCXCVII. Aphthonii Soph. Fabulae Gr. Lat. XL. Gabriae Fab. Gr. Lat. XLIII. Babriae Fab. Gr. Lat. XI. accedunt Anonymi veteris Fabulae, Latino carmine redditae LX. ex exsoletis editionibus et Codice MS. luci redditae. Haec omnia ex Bibliotheca Palatina. Adjiciuntur insuper PHaedri Fabulae XC. Avieni Fabulae XLII. Abstemii Fabulae CXCVIIII. Opera et Studio Isaaci Nicolai Neveleti cum notis eiusdem in eadem. Cum figuris ligneis. Francofurti, apud Christ. Gerlach et Sim. Beckenstein. MDCLX. XV. u. 678 SS. klein 8°.

Digitized by Google

Fassungen von Fabeln, denn viele wiederholen sich unter wechselnden Formen. Und gerade darin, d. h. in der Möglichkeit, an einem und demselben Fabelmotiv eine mehr als zweitausendjährige stilistische Wandlung zu verfolgen, mag für La Fontaine der Reiz gelegen haben. Er konnte sich das Beste auswählen oder auch mehrere Fassungen zusammenschweißen und aus eigenem Können das Beste hinzutun. In seine berühmte Fabel von der Mücke und der Postkutsche (VII, 9) z. B. hat er mindestens dreierlei verschiedene und doch verwandte Erzählungen eingeschmolzen[1]. Das Beste freilich konnte er nur in sich selbst und nicht bei Neveletus finden, denn in der Dichtkunst ist das Beste die seelische und persönliche Note, die Stimmung. Die lateinischen Texte bei Neveletus aber (und nur diese, nicht das Griechische, das nebenan stand, waren ihm zugänglich) sind wesentlich stimmungslose, unpersönliche Schularbeiten: trocken bei allem Witz; im günstigsten Falle epigrammatisch geschliffen und von grausamer Kälte, zumeist jedoch neutral, kühl, lau, ledern. Wenn in dem ganzen Buche etwas Herzerquickendes, Liebliches und Gemütliches zu finden war, so sind es die von dem Nürnberger Kleinmeister Virgil Solis stammenden Holzschnitte im Stil der deutschen Spätrenaissance. Sie stellen das Fabeltier in anheimelnde Landschaften und Baulichkeiten hinein und haben jenen

[1] Vgl. Anhang II.

Digitized by Google

idyllischen, bescheidenen, leicht romantischen Reiz, für den gerade ein La Fontaine so empfänglich war.

Zu den griechischen und lateinischen Fabulisten, wie Neveletus sie versammelt hatte, gesellen sich nach einiger Zeit die Inder. Vom siebten Buch der La Fontaineschen Fabeln ab machen sich indische Quellen bemerkbar[1]. Eine neue Welt, der ferne Osten tritt in den Gesichtskreis des alternden Dichters. Pilpay oder Bidpaï der Inder und Locman der Araber, reichen dem Äsop die Hand. Auch sie sind uralte Väter der Fabel — oder sind nicht am Ende gar, meint La Fontaine, — Locman und Äsop ein und dieselbe Person? Ihrem Geiste nach allerdings hat die indische Fabel — um von der arabischen als einer späteren und sekundären Gattung zu schweigen — vieles mit der griechischen gemein. Ja, einige uralte Geschichten, wie die des Esels in der Löwenhaut, oder des Huhnes, das goldene Eier legt, oder des Landmanns und der Schlange zeigen über alle Entfernungen zwischen Indien und Griechenland hinweg so entschiedene Ähnlichkeiten, daß man sich fragen muß: wo sind sie gewachsen? Wo liegt der Wurzelstock der Fabelkunst, bei den Griechen oder bei den Indern? Seit vielen Jahrzehnten streiten die Gelehrten und werden sich sobald darüber nicht einigen. Daß die Indologen

[1] Soweit sie H. Regnier in seiner Ausgabe der Œuvres de J. de La Font. nicht mitgeteilt hat, habe ich sie im Anhang IV wiedergegeben.

Digitized by Google

zumeist für Indien und die Gräcisten für Griechenland eintreten, kann man sich denken. Da ich weder das eine noch andere bin, so möchte ichs mit keinem verderben.

Zugunsten des Ursprungs in Indien läßt sich anführen, daß dort der Glaube der Inkarnation und Seelenwanderung besonders lebendig war, weshalb die Inder, eine menschliche Seele und Menschengeist im Leibe des Tiers zu ahnen und zu erkennen die lebendigere Neigung und Fähigkeit hatten. Für die Griechen dagegen spricht die Tatsache, daß, wie für alles Naturhafte, auch für die Echtheit und Eigenart der einzelnen Tiere, für das Hündische am Hund und das Füchsische am Fuchs ihr Sinn viel frischer und offener war. In den guten griechischen Fabeln handeln und empfinden die Tiere schlechthin nach ihrem typischen Naturcharakter; bei den indischen Fabeln hat man den Eindruck, daß es verkleidete Menschen sind, und daß beispielsweise die Rolle eines Wolfs auch von einem Esel könnte gespielt werden. Der Inder sieht im Tier vor allem das Menschliche, der Grieche im Menschen das Tierische. Zu der künstlerischen Vollendung der Fabel ist dieses so nötig wie jenes. Denn ohne den zeichnerischen Blick für Unterschiede, Widersprüche und Spannungen des tierischen Gehabens zum menschlichen, wäre die Fabel witzlos und matt. Und wiederum bliebe die lebendigste Karikatur und Groteske doch nur dekorative Spielerei und seichte

Digitized by Google

Ergötzung, wenn eine indische Sehergabe nicht hinter das Gewimmel der Tier- und Menschenkörper in die Einheit und Tiefe des seelischen Urgrundes hinabschaute.

Darum müssen wir den glücklichen Zufall loben — oder war es ein Instinkt? — der unsern La Fontaine zuerst an den griechisch-lateinischen Neveletus geraten ließ und ihm erst später ein indisches Fabelbuch in die Hände gespielt hat. Denn zunächst war er von seinen Versnovellen her noch ganz auf Witz und Anekdote gestimmt. Aber nach einigen Jahren schon wandelte ihn eine tiefere Nachdenklichkeit und manchmal gar die Schwermut an. Dies war in den siebziger Jahren, als auch die feinere Gesellschaft sich für das Orientalische zu interessieren begann. Das indische Fabelbuch war 1644 ins Französische übersetzt worden: *Livre des Lumières ou la conduite des Roys composé par le sage Pilpay Indien. Traduit en françois par David Sahid d'Ispahan ville capitale de Perse.* A Paris, chez Simeon Piget ... MDCXLIV. 286 SS. 8°. Von wenigstens 15 Fabeln läßt sich mit Bestimmtheit nachweisen, daß La Fontaine sie hier geschöpft hat[1]. Auf langen Umwegen: durch altpersische, arabische und neupersische Übersetzungen hindurch ist die Weisheit der Brahmanen in das kleine französische Büchlein gedrungen. Die orientalischen Vorbilder,

[1] Es sind die Fabeln VII, 16; VIII, 10, 11, 21 und 27; IX, 1, 2, 7, 15; X, 1, 2, 3, 9, 13 und XII, 15.

Digitized by Google

die sich hier unserem Dichter darboten, sind breiter, umständlicher, weniger zugespitzt als die griechischen, sind eingesponnen in ein Gewebe von Gesprächen und Erzählungen und scheuen, um der ethisch-politischen Lehrhaftigkeit willen, vor keinerlei Unwahrscheinlichkeit zurück. Um so fremdartige, zähflüssige Erzählungsstoffe künstlerisch zu bewältigen, bedurfte es der Selbständigkeit eines gereiften Meisters.

Zum französischen Geschmack vom indisch-arabisch-persischen her war der Weg noch weiter als vom griechischen her. Ein Einzelner, selbst ein La Fontaine hätte weder diese noch jene Entfernung bewältigt, wenn nicht die Fabel ohnedies schon in Frankreich zuhause und seit dem Mittelalter in französischer Sprache und Dichtung lebendig gewesen wäre.

Die liebenswürdigste Erzählerin des 12. Jahrhunderts, Marie de France, vielleicht war sie gar Gräfin der Champagne und Tochter König Ludwigs VII. von Frankreich[1], hat hundert Fabeln aus einem lateinischen Romulus in echt französische Verse umgedichtet: kindlich, gemütvoll, frisch und volkstümlich aber doch mit höfischer Anmut. An Nachfolgern hat es ihr nicht gefehlt. Die französischen *Yzopets* und *Romulus* ziehen sich durch die nächsten Jahrhunderte hin. Bald gab es kaum

[1] Vgl. Emil Winkler, Marie de France in den Sitzber. der Wiener Akad. der Wissensch. 1918, 188. Bd.

Digitized by Google

einen Kanzelprediger, der seine Lehren und Ermahnungen nicht mit Fabeln verziert hätte. Die metaphysische Denkgewohnheit des Mittelalters hatte sowieso die Menschen dazu erzogen, in der ganzen Natur einen Spiegel der Moral zu sehen. Nicht aus den Tieren allein, auch aus den Sternen, den Steinen und Pflanzen las man moralische Bedeutungen und Lehren ab. Ja, das wahrhaft Gültige und eben darum wahrhaft Seiende im Weltgeschehen war nur die Moral; alles andere, das nicht zu dem moralischen, sondern zu dem sinnlichen und künstlerischen Menschen spricht, galt im Grunde als Schein und farbiger Abglanz. Es war die illustrierende Fabel zu der christlichen Moral. Dieser moralische Illusionismus, der alles durchsetzte, war zwar für die Verbreitung und Vervielfältigung der Fabelliteratur in weitestem Maße wirksam. Er hat den Geschmack an der Fabel in die Massen des Volkes und in alle Winkel seines Gehirnes getragen. Aber ein guter Geschmack war das nicht. Wenn nur die Moral ihm mundete und einging, so durfte die Fabelgeschichte so dumm oder schlecht sein wie sie wollte. Wem an der Kunst die Moral das Wichtige ist, der hat zur Kunst und eigentlich auch zur Moral kein inneres Verhältnis. Er steckt, und wenn er ein Kind des 20. Jahrhunderts wäre, noch immer in dem pfäffischen Geiste des Mittelalters.

Wie es noch heute mittelalterliche Nachzügler gibt, so fehlte es gottlob auch damals nicht an

Digitized by Google

modernen Gemütern. Ein solches war, in gewisser Hinsicht wenigstens, ein Meister Peter von Saint-Cloud, der zu Ende des 12. Jahrhunderts aus den Schelmenstreichen des Reinhart Fuchs einen Versroman dichtete, den Roman de Renart. Und hinter ihm her fabulierten und dichteten mehr als ein Dutzend anderer Spielleute. Ein Jeder wußte etwas Neues, noch Spaßigeres, Übermütigeres, Frecheres, Gesalzeneres oder, wies zu gehen pflegt, Albernes zu erzählen über den Halunken Reinhart, über seine Buhlschaft mit der Wölfin, seine Feindschaft mit dem Wolf, seine Prozesse am Hof des Löwen König Nobel, seine Diebstähle in Klöstern und Hühnerställen, seine Beutezüge, Zweikämpfe, Turniere, Pilgerfahrten, Spielmannsreisen, Unglücksfälle und gelungenen Abenteuer, Lügnereien, Hohnreden und Verstellungskünste aller Art. Bald wurden auch deutsche Dichter von der Freude an diesen lustigen Tierschwänken angesteckt. Ein Elsässer, Heinrich der Glichesaere schrieb um 1180 sein Epos Reinhart Fuchs, dem ein Niederländer Willem um 1250 nacheiferte, dessen Gedicht zum „Reineke Voss" überarbeitet, von Gottsched herausgegeben und bekanntlich von Goethe aufs neue belebt und von Wilhelm Kaulbach mit geistvollen Zeichnungen geschmückt worden ist. Wenn uns aus den Münchener Fliegenden Blättern noch heute solche Tiergeschichten teils harmloser, teils satirischer Art in Wort und Bild entgegentreten, so ist es ein Fort-

Digitized by Google

wirken jener mächtigen flamischen und französisch-deutschen Tierdichtung des Mittelalters.

Jakob Grimm, der als erster ihre Entwicklungsgeschichte verfolgt hat („Reinhart Fuchs", Berlin 1834), meinte, sie hätte mit der Fabeldichtung von Hause aus gar nichts zu tun. Die Fabel sei, das war ja auch Lessings Ansicht, etwas wesentlich Lehrhaftes, eine Art Volksphilosophie, wie das Sprichwort, aber keine Volksdichtung wie diese Sagen, Märchen, Schwänke vom Fuchs und anderen Tieren. Deshalb konnte für Grimm die Tierdichtung gar nicht episch, naiv, breit, satt, tiermäßig, phantastisch, märchenhaft, poetisch und frei genug von Moral, Belehrung und Anspielung auf Zeitverhältnisse sein. Und für Lessing konnte aus ähnlichen Gründen die Fabel hin wiederum nicht prosaisch, knapp, spitz, moralisch, polemisch und straff genug sein.

Für den Romantiker Grimm, dem es auf das rein Poetische ankommt, ist unser La Fontaine zu witzig, zu subjektiv und zu frivol mit seiner „Anspielung auf den Weltzustand." Dem Aufklärer Lessing, dem um die lehrhafte und streitbare Wirkung zu tun ist, kommt die La Fontainesche Fabel wie ein Spielzeug vor, mit dem nichts auszurichten ist. Er hat zur Kritik der La Fontaineschen Fabel eine Lessingsche Fabel geschrieben:

„Ein Mann hatte einen trefflichen Bogen von Ebenholz, mit dem er sehr weit und sehr sicher

Digitized by Google

schoß, und den er ungemein wert hielt. Einst aber, als er ihn aufmerksam betrachtete, sprach er: Ein wenig zu plump bist du doch! Alle deine Zierde ist die Glätte. Schade! — Doch dem ist abzuhelfen; fiel ihm ein. Ich will hingehen und den besten Künstler Bilder in den Bogen schnitzen lassen. — Er ging hin; und der Künstler schnitzte eine ganze Jagd auf den Bogen; und was hätte sich besser auf einen Bogen geschickt, als eine Jagd?

Der Mann war voller Freuden. Du verdienst diese Zierraten, mein lieber Bogen! — Indem will er ihn versuchen; er spannt, und der Bogen — zerbricht."

Aber Lessing und Grimm sind exklusive Standpunkte. Grundsätzlich haben sie Recht: denn was Moral ist, soll nicht verziert, was Dichtung, nicht moralisiert werden. Aber geschichtlich haben sie Unrecht; denn dies eben ist das Schicksal der Fabel, daß sie aus der Begattung von Apoll und Minerva geboren, immer in die Dichtung ein Stück Reflexion und Kritik hereinnimmt. Unter dieser erblichen Belastung steht, wie die neueste Forschung gezeigt hat, auch die ganze Reinhart-Dichtung des Mittelalters. Sie ist eben nicht, wie Grimm geglaubt hat, eine Tochter volkstümlicher Tiersage allein, sondern ist in Anlehnung an lateinische Fabeln, an Klerikerweisheit und zum Teil als Parodie von mittelalterlichen Heldenepen und Abenteuerromanen vorwiegend literarisch entstanden: also

Digitized by Google

im Grund etwa gerade so wie zur Zeit der Perserkriege in Griechenland das kleine Tierepos des Froschmäusekrieges, die Batrachomyomachia, teils in Anlehnung an Äsop, teils als Homerparodie, halb Epos, halb Witz zur Welt gekommen war.

La Fontaine hat weder den Froschmäusekrieg, noch den Roman de Renart im Urtext gelesen. Aber gewußt hat er von beiden, seis aus Umarbeitungen, seis aus anderen Nachrichten. Seine Fabel vom Kampf der Ratten und Wiesel (IV, 6) erinnert unverkennbar an den Froschmäusekrieg; und von der Reinhart-Dichtung hat er zum wenigsten mittelbar die Respektlosigkeit und den derben Geist der Gauloiserien geerbt. —

Zu Beginn der Neuzeit tritt in Frankreich die Tierdichtung wieder zurück. Um für den Bruder Tier viel übrig zu haben, war man in der Renaissance zu voll von der Herrlichkeit des Menschen. Auch hatte das moralische und lehrhafte Interesse die Gemüter in demselben Maße verlassen, in dem sie sich dem Kult der reinen Sinnenfreude und Schönheit hingaben. Wohl legen einzelne Künstler wie Marot, Rabelais oder der Satiriker Régnier zur Verzierung einige Fabeln in ihre Werke hinein, aber eben damit beweisen sie, daß die Fabel keinen Selbstzweck mehr hat. Sollte sie den wieder bekommen, so mußte zuvor die ganze Moralphilosophie erneuert werden. So geschah es denn auch: und zwar im Geiste der Psychologie. Montaigne

Digitized by Google

in seinen „Versuchen", Descartes in seiner „Abhandlung über die Leidenschaften der Seele", Charron, Gassend u. a. haben die Moral zu einer Art Naturwissenschaft gemacht. Sie alle wollen sittliche Forderungen nur noch psychologisch, nicht mehr theologisch begründen und erklären. Statt zu ermahnen, will man beobachten und verstehen. «Tout comprendre c'est tout pardonner». Aus solchen Voraussetzungen entsteht gerade in den Tagen La Fontaines jene Moralpsychologie der französischen Gesellschaft, die in den Porträts und Maximen des La Rochefoucauld ihre Triumphe feiert. Wir erinnern uns, wie der Grundgedanke dieser Maximen auch der der La Fontaineschen Fabel ist.

Wir sind am Ziel und blicken zurück. Vom Ganges bis Marokko haben seit 3000 Jahren die Völker des Südens und Nordens eine Fabeldichtung geschaffen, die im Grunde immer das Eine will: Moral und Schönheit, Utile cum dulci, das Unken der Eule mit dem Triller der Lerche verbinden. Ist das nicht eine Quadratur des Zirkels? eine Unmöglichkeit? Mag sein. Aber dasselbe will alle menschliche Sprache. Was ist sie denn ihrem Wesen nach anderes als Gleichnis, Metapher, Parabel und Fabel? *Fabula* kommt von *fari* und heißt Sprache; das französische *parole* und *parler* aus *parabula*, das spanische *hablar* aus *fabulare*, das italienische *favella*, sie alle besagen, daß unser Sprechen ein Fabeln ist. Und machen wir uns nicht eine kleine Fabel vor, wenn wir von einer „Berg-

Digitized by Google

nase", von einem „Tischbein", von einer „Schraubenmutter" sprechen, oder vom „Zahn der Zeit" oder vom „schreienden Unrecht"? Das Problem der menschlichen Rede ist das Kunstproblem der Fabeldichtung: und in diesem erweiterten Sinne haben nicht nur Inder und Europäer, sondern alle Völker der Erde seit Menschengedenken daran gearbeitet. Auch die Sprache will nützlich und schön, prosaisch und poetisch, belehrend und befreiend sein.

Jetzt erst verstehen wir, wieso die Meisterschaft der Fabelkunst in ganz besonderer Weise eine Meisterschaft der Sprache zur Voraussetzung hat.

La Fontaine ist weder als Denker originell gewesen, noch als Erfinder, noch als Erzieher. Aber Französisch hat er gekonnt. „Und in Frankreich", sagt er, „gilt vor allem das Gefällige. Das ist die große und beinahe einzige Regel." Als Olivier Patru, ein frostiger Meister der Beredsamkeit, ihn vermutlich als erster auf den Nutzen der Fabeln hinwies, gab er ihm zugleich den eifrigen Rat, sie in nacktester Prosa zu schreiben. La Fontaine widersprach nicht gerne, aber ein stilles Lächeln mag er damals unter dem Schatten seiner großen und sehr guten Nase verborgen haben. Er dichtete und reimte wie ihm gefiel und dachte sich: was eine echte Fabel ist, spricht für sich selbst.

Tout parle en mon ouvrage et même les poissons.

Alles in meinem Werk hat Worte, selbst der Fisch.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

V.

La Fontaines erste Fabelsammlung.

Lassen wir nun die Fabeln für sich selbst sprechen und schärfen wir unser Ohr zunächst einmal für das eigentlich Sprachliche an ihnen. Dazu muß man sie auf französisch lesen. La Fontaine gehört, weil eben das Sprachliche bei ihm so ganz im Vordergrund steht, zu den unübersetzbarsten Dichtern der Weltliteratur. Seine Fabeln verlieren durch Übertragung in andere Sprachen etwa gerade soviel wie ein lyrisches Gedicht von Petrarca oder von Goethe. Und doch ist es ein anders gearteter Verlust. Beim Lyriker wird vor allem die sinnliche Wirkung der Sprache gefährdet: Schmelz, Wohllaut, Rhythmus und Musik; bei La Fontaine ist es eher eine verstandesmäßige und geistige Sprachnüance, eine witzige Verschlagenheit und Hintergründigkeit des Ausdrucks, was sich der Übersetzung entzieht. Wenn man es grob ausdrücken wollte, so könnte man sagen, daß die besondere Zartheit dieser Fabelgebilde eher mit den Subtilitäten des Satzbaues und des Wortschatzes als mit denen des Lautkörpers der französischen Sprache verwachsen ist. Lexikologen und Syntaktiker haben schon längst gewittert, daß es kaum an einem zweiten Sprachdenkmal gerade für sie so viel zu nagen und zu beißen gibt wie an La Fontaines

Digitized by Google

Fabeln. Man lasse sich die Geduld nicht reuen, wenigstens ein Viertelstündchen lang diese Mäusearbeit mitzumachen. Wir nehmen die Fabel vom Raben und Fuchs (I, 2) aufs Korn. La Fontaine konnte sie in fünf verschiedenen Fassungen bei Neveletus lesen. Doch hat er nur die zwei ersten[1] und vorzugsweise die zweite benützt. Diese lautet: «Ein Rabe hatte einen Käse (in der ersten Fassung ein Stück Fleisch) erbeutet, flog damit in die Höhe und saß da (auf einem Baum). Dies sah ein Fuchs und überlistete den Raben. „Was hat der Rabe", sagte er, „eine schöne, reizende Gestalt. Seine Farbe gar übertrifft alle Vögel. Käme noch die Stimme dazu — du wärest der vornehmste Vogel." Er sprach aber nur, um zu täuschen. Der Rabe ließ sich überreden, warf den Käse weg und schrie so laut er konnte, so daß er, indem er seine Stimme zeigte, den Käs verlor, den nun jener ihm entriß mit den Worten: „Stimme hast du zwar, mein Rabe, aber keinen Verstand."

Wer seinen Feinden glaubt, muß Schaden leiden. (Erste Fassung: Niemand lasse sich durch Schmeichler übermütig machen.)» — Und nun hat La Fontaine das Wort[2]:

---

[1] Neveletus, S. 256 u. 344.

[2] Ich gebe im folgenden mit einigen Änderungen meine sprachliche Analyse dieser Fabel in „Sprache als Schöpfung und Entwicklung". Heidelberg 1905, S. 84ff. wieder.

Digitized by Google

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenoit en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage:

In *Maître Corbeau* und *Maître Renard* gelten die Tiernamen „Rabe" und „Fuchs" als Personennamen und werden durch einen Titel: *maître* eingeführt. Die Schulausgaben verwischen diesen Sachverhalt, wenn sie *corbeau* und *renard* klein schreiben. Schon aus solchen Namen erhellt die Stellung des Dichters zum Tierreich: Dame Baleine, Dame Fourmi, Demoiselle Belette, Jean Lapin (Hans Hase), Messer Lion (etwa Freiherr Löwe), Don Pourceau, Capitaine Renard, Seigneur Loup. Er faßt die Tiere als Persönlichkeiten von gesellschaftlichem Rang, oder gar, indem er charakteristische Spitznamen oder Heldennamen gebraucht, wie Grippeminaud (etwa Haschefein) für die Katze und Raminagrobis für einen majestätischen Kater Murr, karikiert er sie als menschenartige Einzelwesen aus unserer Bekanntschaft. Schon diese Namen sind unübersetzbar.

Maître Corbeau, sur un arbre perché und parallel dazu in Reim und Satzbau: *Maître Renard, par l'odeur alléché* — wodurch die zwei Spieler Rabe und Fuchs sofort in Beziehung und in Gegensatz zueinander gebracht werden. Durch Umstellung: *sur un arbre perché* statt *perché sur un arbre* erscheint der Standpunkt des Raben noch höher. *perché*

Digitized by Google

bedeutet nicht bloß das Sitzen des Vogels überhaupt, sondern ein stolzes und protziges Thronen. Diese wenigen Züge lassen schon die aufgeblasene Gemütsart des Raben erraten. Beim Fuchs wird durch dieselbe Umstellung auf den feinen Spürsinn (*odeur*) und auf die lüsterne, sündhafte Begehrlichkeit (*alléché* statt eines farblosen *attiré*) hingewiesen. Durch bloße Haltung und Ausdrucksgebärde kennzeichnen die Tiere sich so unmittelbar als wären sie gute Schauspieler. — *Tenait en son bec un fromage* — ein anderer hätte geschrieben: *un morceau de fromage*. Aber hier kommt es lediglich auf die Qualität an. Weil es Käse ist, will ihn der Fuchs auch haben. Ein zoologischer Fuchs würde zweifellos Fleisch vorziehen, und Fleisch war es ja auch bei Äsop; aber die La Fontaineschen Tiere sind psychologisch verfeinert und verinnerlicht, und der Käse hat den stärkeren Geruch. Wieder ein anderer hätte statt *en son bec* etwa *dans le bec* gesetzt. Aber durch die im Neufranzösischen nicht eben gewöhnliche Beigabe des Possessivums *son* wird die Vorstellung eines ruhigen und vollen Besitzes erweckt, wodurch sich in der Folge der Verlust des Käses desto empfindlicher macht. Man versteht die Tragweite dieser kleinen Wendung erst ganz, nachdem man das Gedicht zu Ende gelesen hat. Wie in einem Organismus steckt das Ende als Keim schon im Anfang.

Lui tint à peu près ce langage. Ein höchst diplo-

Digitized by Google

matischer Ausdruck. Nicht die Rede selbst, nur die Redeweise (*langage*) wird gegeben. *à peu près* unterstreicht noch das Diplomatische. Der Erzähler verbürgt uns nicht, daß der Fuchs auch wörtlich so gesprochen hat, sondern läßt uns vermuten, daß die Redensarten des schlauen Tiers noch viel feiner und schmeichelnder klangen. Mit diesem *à peu près* trennt sich der Dichter von seinen Helden und spricht zum Leser, weshalb man es zwischen Beistriche setzen könnte. Und nun die Rede des Raben:

«Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.»

Hé! ist formloser, zudringlicher Anruf, *bonjour* ist höflich, *Monsieur du Corbeau* ist eine erlogene Schmeichelei, denn ein *Maître Corbeau* gehört nicht zum Adel. — *Que vous êtes joli* usw. Wiederum Schmeichelei in der rohen Form des Ausrufs. *joli* und *beau* sind zwei grundverschiedene Schönheitsbegriffe. Wer *joli* ist, kann nicht zugleich *beau* sein. Vielleicht ist diese Zusammenstellung zweier unverträglicher Wörter durch das lateinische Vorbild: *quam pulchro corvus et decoro corpore est* veranlaßt; aber La Fontaine hat diesen Mißklang psychologisch gelöst. Sein Fuchs ist fein genug, um zu wissen, daß er einem so dummen und ein-

Digitized by Google

gebildeten Kerl die dickeste und grellste Mischung des Lobes bieten darf. — Der Rabe ist eingeseift. Es beginnt die Überlistung: sehr richtig eingeführt durch eine pathetische Gebärde der Wahrhaftigkeit: *sans mentir*. Die Aufforderung zum Gesange aber, um die es dem Fuchs allein zu tun ist, wird schlauerweise gar nicht ausgesprochen. Statt dessen läßt er einen leisen Zweifel an der Sangeskunst des Raben laut werden: die beste Art, um einen eiteln Menschen zu überreden, daß er sich produziere. Es wird auch nicht gesagt: wenn du so gut singen kannst als du schön bist usw., sondern Gesang und Federschmuck werden als zwei Vorzüge, die in einem tiefen Kausalverhältnis zu stehen pflegen, in die engste Beziehung gesetzt und durch Reim verbunden:

si votre ramage
se rapporte à votre plumage.

ramage bedeutet keinen gewöhnlichen Gesang, sondern das süße Geflüster der Singvögel im Zweig. Der Rabe fühlt sich als eine Art Nachtigall eingeschätzt. Wenn also euere Zweigmelodie im rechten Verhältnis zu euerem Federschmuck steht, dann — und nun ein schwungvolles Bild:

vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.

Der Phönix ein mythischer Vogel und die Vögel als Gäste des Gehölzes — so drückte sich etwa eine preziöse Dame aus zu La Fontaines Zeit, und dieser

Digitized by Google

Fuchs will sich ja auch als einen süßlichen, schmelzenden Liebhaber der schönen Künste geben. In wenigen Versen hat er die ganze Leiter seiner Redekunst vom rohen *Hé* bis zum geckenhaften *Phénix* durchlaufen.

Die Wirkung auf den Raben wird ohne Analyse rasch und dramatisch entwickelt. Die Handlung steigt vor unsern Augen aus ihren Motiven empor. Der Dichter erzielt diese Wirkung durch das einfache Mittel der Wortstellung: die Eindrücke und Antriebe voran, die Handlungen danach: *a ces mots: le corbeau: ne se sent pas de joie: et: pour montrer sa belle voix: il ouvre un large bec* usw.

Nun heißt es einfach *le corbeau*, nicht mehr *Maître Corbeau*, denn unsere Aufmerksamkeit ist vom Individuum abgewandert auf dessen Handlungsweise. *Sa belle voix* ist ein verkürzter Satz, etwa statt: *pour montrer combien il avait la voix belle*. Der Rabe in seiner freudigen Erregung hat weder Zeit noch Verstand genug, sich über die Sachlage klar zu werden, daher die syntaktische Verkürzung. Hat man sich aber einmal für *sa belle voix* entschieden, so wäre als Zeitwort, nicht mehr *montrer*, sondern *faire entendre* oder *faire écouter* zu erwarten. *montrer* dürfte durch das lateinische *ostendit vocem* veranlaßt sein, dient aber bei La Fontaine der psychologischen Kunst, die Hast des unüberlegten Tieres zu verraten. Die Handlung wird nicht wie in der lateinischen Vorlage äußerlich

Digitized by Google

berichtet, sondern abgeleitet aus dem Sinne des Handelnden. Eine unscheinbare Verkürzung des Satzbaues, ein kleiner, scheinbarer Mißgriff der Wortwahl: und unser Gesichtspunkt ist vom Zuschauerraum in die Seele des Akteurs hineinverlegt. Erst durch solche Versenkung ins Innere der Andern können wir ihre Torheiten verstehen und einigermaßen entschuldigen. Darum ist La Fontaines Sprache so nachsichtig, liebevoll, humoristisch, weil sie sich einfühlt.

il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

Einer der berühmtesten Verse, rhythmisch und lautlich von jedem Franzosen als hervorragend ausdrucksvoll empfunden, worüber man die syntaktischen und lexikologischen Feinheiten zu vergessen pflegt. Durch *large* statt *grand* wird auf den offenen, nicht auf den geschlossenen Schnabel hingewiesen. Logischerweise müßte man nun erwarten: *il ouvre le bec largement.* Die Vorstellung des Schnabelöffnens: *il ouvre le bec* wäre näher zu bestimmen: *largement.* La Fontaine setzt 1. statt *le bec: un bec*; 2. statt *largement: large.* Damit entsteht eine ganz andere Gliederung der Vorstellung: *ouvrir* ist eine Sache für sich und *un large bec* ist wieder eine für sich. Der Rabe öffnet sozusagen nicht mehr seinen gewöhnlichen Rabenschnabel, sondern einen Riesenschnabel. Ähnlich sagt der Deutsche und der Franzose: große Augen machen, anstatt: seine Augen groß machen. —

Digitized by Google

Der Käse *fromage* ist zu einer Beute *proie* geworden, wodurch man uns vorbereitet, daß es sich nun um eine Konkurrenz handelt. Die beiden Vorgänge: er öffnet den Schnabel und er läßt die Beute fallen, werden ohne Konjunktion aneinandergereiht. Durch die zusammenstoßenden Hochtöne *bec laisse* entsteht ein Hiatus im Rhythmus, der den Käse zu verschlingen scheint. Streng genommen sollte auch das Subjekt wechseln: der Rabe öffnet den Schnabel, und der Käse fällt. Indem aber der Rabe im Satzbau als der Urheber beider Vorgänge erscheint, entsteht ein komischer Widerspruch zwischen der gedachten Absicht des Singens und der tatsächlichen Folge des Käseverlustes. Wie nun der Gesang des Raben geklungen hat, wird als unwesentlich für die Erzählung verschwiegen, kann aber beim Vortrag durch krächzende Artikulation der Vokale in *large bec* angedeutet werden.

Le renard s'en saisit. Erst jetzt, da der Fuchs sich auf den Käse wirft, wird was wir geahnt hatten, zur Gewißheit. Exposition und Katastrophe endigen zugleich, so daß die kleine Erzählung eine epigrammatische Kürze und Spitze bekommt, die schließlich doch wieder durch gutmütig humorvolles Verweilen bei der Moral und bei dem gefoppten Raben gemildert wird.

Dies mag genügen, um darzutun, wie viel La Fontaine lediglich durch sprachliche Ausgestaltung und vorzugsweise durch die Wahl der Wörter

Digitized by Google

und den Bau der Sätze aus dem mageren Bericht der Vorlage herausgeholt hat, und wie das ganze seelische und dichterische Kleinleben, das daraus erblüht, keine persönliche Aufpfropfung ist, sondern aus dem Mutterboden der französischen Sprache selbst zu kommen scheint.

Über La Fontaines Sprache ist viel geforscht und geschrieben worden[1]. Das Hauptergebnis darf man zusammenfassen in die Worte seines Herausgebers Henri Regnier: „Seine Sprache hat sich eher in ihm gebildet als daß er sie selbst gebildet hätte." Was soll das heißen? Denken wir uns die Sprache als eine Art Medium, mit dem der Dichter seine künstlerischen Absichten ausführt. Ein Medium ist nicht selbsttätig, aber auch nicht passiv, nicht bewegend aber beweglich, nicht schaffend aber vermittelnd. Demnach kann ein Dichter sich zur Sprache entweder so verhalten, daß er sie meistert, d. h. ihr an Ausdrucksbewegung abgewinnt bzw. beibringt soviel er immer kraft der Bewegtheit seines eigenen Geistes braucht bzw. vermag: oder aber so, daß er die im Dämmerleben der Sprache brütenden Neigungen und Tendenzen belauscht, ihnen nachgeht, sich von ihnen tragen und wenigstens soweit führen läßt als seine eigene Beweglichkeit es mitmachen kann. Das eine Mal verhält er sich

[1] Vgl. Lanson, Manuel bibliograph. d. l. lit. fr. mod., II. Bd. Paris 1910, S. 409, wo die wichtigste Literatur verzeichnet ist.

Digitized by Google

zu der Sprache motorisch, das andere Mal sensibel. Dabei handelt es sich nicht um ein ausschließliches Entweder-Oder, sondern nur um ein Mehr-oder-weniger. So ist Racine im Vergleich zu dem gewaltsamen Sprachmeister Corneille eine vorwiegend sensible Sprachnatur, aber mit dem noch viel geschmeidigeren La Fontaine verglichen erscheint uns Racine doch wieder eher als der motorische. Das Geheimnis der La Fontaineschen Sprachkunst ist, der Sprache so wenig wie möglich zuzumuten und sich soviel wie möglich von ihr suggerieren zu lassen. Deshalb ist dieser Mensch so faul gewesen. Wenn die Andern meinten, er schlafe oder träume, so war er innerlich wach und lauschte dem französischen Sprachgeist, der ihm köstliche, alte, vergessene Namen, Wörter, Sprichwörter, Vergleiche, Bilder und kleine Fabeln ins Ohr raunte. Es ist sprachgeschichtlich nachgewiesen und steht fest, daß all die Freiheiten, Nachlässigkeiten, Inkorrektheiten und sogenannten Fehler, die man in seiner Sprache hat auffinden können, nichts anderes sind als Altertümlichkeiten, Archaismen.

La Fontaines Französisch ist keine Sprache des Augenblicks oder der Mode, sondern eine Art neufranzösisches Altfranzösisch, eine Sprache, die Jahrhunderte umfaßt. Es ist auch keine Sprache des Hofes, sondern eine Art höfisches Volksfranzösisch. «C'est du gaulois», soll Ludwig XIV. geringschätzig von Amyots berühmter Plutarch-Übersetzung gesagt

Digitized by Google

haben. *Du gaulois* ist auch La Fontaines Sprache: alt und frisch, urständig und anmutig, derb und lieblich zugleich; etwas viel zu Komplexes als daß der mittelmäßige Geist des Sonnenkönigs es hätte verstehen und lieben können. Bei Hofe waren die Archaismen verpönt und ebenso die Fachausdrücke, die allzu deutlich und herb nach der Not des Lebens, dem Schweiß des Handwerkes und der Berufe schmeckten. Und gerade an diesen unerlaubtesten Früchten hing das Gemüt unseres Dichters. Er hat es fertig gebracht, sie bei Hofe einzuschmuggeln und den heikelsten Feinschmeckern angenehm zu machen.

Und dies ist sein zweites Geheimnis: nächst dem Geheimnis seiner Sprachkunst, das seiner Stilkunst. Denn nur der Stil vermag gemeine Worte zu adeln, wie er umgekehrt die hohen durch Komik und Ironie erniedrigen kann. La Fontaine selbst soll als die gelungenste Leistung seiner Stilkunst seine Fabel von der Eiche und der Binse (Le Chêne et le Roseau I, 22) besonders geliebt haben. „Die Binse", heißt es bei Äsop[1], „hatte mit der Eiche einen Streit; denn diese, über ihre eigene Kraft erstaunt, rühmte sich aufs Übermütigste, der Gewalt der Stürme widerstehen zu können und tadelte die Binse, daß sie jedem Windhauch sich füge. Als aber der Wind noch heftiger blies, stürzte entwurzelt die Eiche, indes jene, die sich gebogen hatte,

[1] Neveletus, S. 350f.

Digitized by Google

unversehrt blieb. — Wohl dem, der sich den Verhältnissen anpaßt.“ — Dieses kleine Motiv hat La Fontaine in eine heroische Stilart erhoben. Er empfindet die tragische Größe, die im Sturze des Starken liegt. Er sieht aber auch darin, daß der biegsame kleine Mann schließlich mehr aushält, die Komik und Ironie. Heroischer Außenstil mit komischem Unterton beherrscht das wundervolle Gedicht.

Le Chêne un jour dit au Roseau:
«Vous avez bien sujet d'accuser la nature;
Un roitelet pour vous est un pesant fardeau;
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête,
Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr.
Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage
Dont je couvre le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir:
Je vous défendrois de l'orage;
Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des royaumes du vent.
La nature envers vous me semble bien injuste.»
«Votre compassion, lui répondit l'arbuste,
Part d'un bon naturel; mais quittez ce souci:
Les vents me sont moins qu' à vous redoutables;
Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Résisté sans courber le dos;

Digitized by Google

Mais attendons la fin.» — Comme il disoit ces mots,
Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs.
L'arbre tient bon; le Roseau plie.
Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Das Heldentum der Eiche stellt sich nicht als Wille und Pflicht, sondern als Naturkraft dar, deren sie sich in männlichem Bewußtsein erfreut. Die echte Größe freilich weiß nicht um sich selbst. Sie stellt keine Vergleiche an. Diese Eiche dagegen vergleicht sich 1. mit der Binse, 2. mit dem Kaukasus und legt noch einen dritten Maßstab an:

Was Euch ein Sturm des Nord, spür ich als sanften Süd.

Ja, das vergleichsweise Denken beherrscht so sehr das Gehirn der Eiche, daß sie schon von Anfang an darin befangen ist: für Euch ist die Natur Stiefmutter; ergänze: für mich aber nicht; für Euch ist ein Zaunkönig schwer, ergänze: für mich aber nicht; für Euch ein Windhauch niederdrückend, ergänze: für mich aber nicht. Dann erst kommen die großartig ausgezogenen Vergleiche: Kaukasus, Aquilon, Zephir. Und schließlich das herablassende Bedauern: Ich könnte Euch schützen, wenn Ihr in meiner Nähe wäret. Ihr wachst aber meistens

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Am feuchten Grenzgestad der Wind- und Wellenreiche

Sur les humides bords des royaumes du vent.

Diesen Vers haben die Franzosen immer besonders bewundert. Er malt eine Riesenlandschaft, wind- und wolkenüberzogenen Seestrand mit tiefem Horizont. Aber warum malt denn die Eiche so groß und gewaltig? Weil sie wieder einen Vergleich in ihrem engen Kinderkopfe hat: die Unendlichkeit der Gegend und die Kleinheit der Binse. Und nun kommt sie zum Anfang zurück: „Natur ist gegen Euch, scheint mir, sehr ungerecht." So gehen ihre Gedanken an der Krücke des Vergleiches im Kreis herum, unfähig den Eigenwert eines Dings zu verstehen. Mit diesem stammelnden Denken steht die große, edle, sonore Heldensprache in einem merkwürdigen, verborgenen Gegensatz. Man kann nicht einmal sagen, die Sprache sei prahlerisch oder schwülstig, wenigstens empfanden die damaligen Franzosen, die von der Bühne her an ganz andere Übertreibungen gewöhnt waren, nichts dergleichen. Wir mußten die Dummheit der Prahlerei eigens herausanalysieren: so gut ist sie versteckt. Der Dichter hat sie verhüllt und hat das *perinsolenter jactat* seiner Quelle verschwiegen, weil er es den Ereignissen überlassen will, das Urteil zu sprechen. Zunächst erfreut er sich selbst an der seelischen Hoheit des Baumes und findet aus dieser Heroenstimmung heraus die edeln Bilder, die Fülle, Kraft

Digitized by Google

und Erhabenheit der Sprache. Noch selten hat man einem Toren so adelige Worte in den Mund gelegt. Und wie hingerissen von der scheinhaften Schönheit läßt der Dichter den Toren auch in Schönheit zugrunde gehen. Die Erzählung des Sturmes ist angesteckt von dem erhabenen Stil der Eiche:

Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs.

Höchstens die drei folgenden dramatischen Verse

L'arbre tient bon; le Roseau plie.
Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine — —

sind nüchterner und kurz geschürzt (*tient bon, fait si bien*), offenbar, damit die Schlußverse sich umso majestätischer wieder erheben können:

déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voisine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Der Sturz selbst, auf den es doch anzukommen scheint, wird nur berichtet, kaum geschildert; ebenso der dem Sturz vorangehende Widerstand. Um so mehr wird die Größe der daliegenden Riesenleiche gesteigert. Warum dort die Verkürzung und hier die Vergrößerung? Wie schön hätte man doch das Krachen der Äste, das Wanken und Rauschen der Krone, das Ächzen des Stamms, das Beben und

Digitized by Google

Heben des Bodens, das Donnergepolter des Falles, den ganzen Todeskampf veranschaulichen können. Max Liebermann hat einmal gesagt: die Kunst des Zeichnens ist das Weglassen. Wer alles sagt, sagt nichts mehr. Der Gesichtswinkel, aus dem sich die Verdeckung des Todeskampfes durch die Leiche ergibt, ist der moralische Lehrsatz der Fabel: *Qui tempori cedit, servabitur.* Nicht wie der Große stürzt, sondern daß er stürzt, will man sehen: *Mais attendons la fin,* sagt die Binse. Darum ist in den Schlußversen die Größe der Eiche zugleich die Größe ihres Sturzes, und deshalb sind die Schlußverse so pathetisch. Aber auch die Sturmverse sind es wenigstens zu Anfang fast ebenso: *Du bout de l'horizon* usw. Furchtbar und rednerisch mythisch aufgebauscht braust der Nord heran, fast wie ein Theatersturm, nicht wie etwas Elementares, denn das Elementare ist einfach. Sollte hier nicht eine kleine Ironie dahinter stecken? Etwa der Gedanke: der Sturm ist gar nicht so arg wie er tut, gerade so wie die Eiche auch nicht so stark ist wie sie tut. Nicht einmal ein Binsenrohr kann er knicken. Scheingröße des Sturms gegen Scheingröße der Eiche, aber beide mit der Sympathie des Dichters geschaut und doch durch leise Übertreibung persifliert. Beide groß und doch nicht tragisch. Hätte La Fontaine beim Ringkampf zwischen Sturm und Eiche verweilt, so wären beide wirklich groß geworden und man hätte Heldentragödie bekommen,

Digitized by Google

aber keinen Witz und keine Komik. Die Komik liegt im Gegensatz der Aufgebauschtheit zu der klugen, einfachen, biegsamen Binse, die alles voraussieht und in Bescheidenheit ihre kleine Ironie hat: *Votre compassion part d'un bon naturel; mais quittez ce souci.* Fast altklug spricht sie, das gerade Gegenteil von dem Kinderverstand der Eiche.

So ist das Ganze unendlich reich an heroisch-komischer Schattierung und dabei einheitlich eingestellt auf die eine, nicht ausgesprochene Moral: besser biegen als brechen, besser klein als groß. Freilich, keine sehr tiefe und hohe Weisheit. Der Dichter hat sie weggelassen, um nicht banal zu sein und weil sie ohnedem das Ganze durchleuchtet. In einem von Sonnenschein durchfluteten Landschaftsbild braucht die Sonnenscheibe selbst nicht auf der Leinwand zu stehen. Man versteht gerade an dieser Fabel die Stilkunst am besten, wenn man sich vorrechnet, wie viel dabei ausgespart, unterdrückt und verhüllt ist.

Nur diesen Verhüllungen verdankt es der Dichter, daß er sich gelegentlich einer so geringfügigen Sache wie Eiche und Binse hat in die Höhen des Heroenstiles erheben können, ohne ins Affektierte zu geraten. — Auf die Dauer freilich ist das Pathetische nicht seine Sache. Schon die Geschichte seines Bildungsganges hat uns gezeigt, wie er in keiner der hergebrachten Stilarten verweilen mag, und wie rasch es ihn forttreibt von der einen zur

Digitized by Google

andern. Jede seiner Fabeln ist eine neue, immer wieder auf andere Weise originelle Synthese von mehreren und mindestens zweierlei Stilarten. Daher die durchgehende dramatische Bewegtheit seiner Erzählungskunst. Spannungen, Überraschungen, Unterbrechungen, Paranthesen, Verzögerungen und kleine Explosionen beleben seinen Ausdruck, der doch bei all dem etwas Behagliches, die Behaglichkeit des Plaudertones behält.

Ein solcher Plauderer, sollte man meinen, müßte sich im Zwang der Reime und Rhythmen einigermaßen behindert und am wohlsten in der Prosa fühlen. Dem steht sein eigenes Geständnis und die Tatsache entgegen, daß er viel mehr Verse als Prosa geschrieben hat. Sein Prosa-Roman Amor und Psyche, sagt er, habe ihn mehr Mühe gekostet als all seine anderen Werke; die Prosa sei zwar die natürliche Redeform der Menschen, falle ihm aber keineswegs leichter als der Vers. Ja er vermochte sie nur um den Preis herzustellen, daß er sie mit Versen untersetzen durfte. Diese Mischung war zu seiner Zeit besonders im Briefstil ein verbreiteter Gebrauch. Für La Fontaine ist es mehr als das: beinahe eine Notwendigkeit. Wie ein lebhaftes Kind hält er das schrittweise Gehen nicht lange aus und muß tanzen und hüpfen. Und wie hätte er in schlichter Prosa all die altfranzösischen, unerlaubten, vertraulichen und kühnen Wendungen, die ihm im Kopf rumorten, mit Anstand unter-

Digitized by Google

bringen können? Im Verse ist, wenigstens der Gesellschaft gegenüber, viel mehr gestattet als in der Prosa, und die Gesetze der gesellschaftlichen Sitte drückten ihn härter als die der Metrik. Im Verse springt er mit den größten Bonzen um wie's ihm beliebt. Wäre das Zeremoniell nicht so steif gewesen, so wären in den Briefen jener Zeit die Verse wohl weniger häufig geworden.

Der Lieblingsvers unseres Dichters war von Anfang an der *vers libre*, d. h. Verse mit freiem Wechsel der Rhythmen und Reime. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er diese Form wesentlich der antikisierenden und madrigalischen Liebes- und Hirtendichtung der Italiener bzw. deren französischen Nachahmern verdankt. D'Urfé z. B. hatte seinen Schäferroman Astrée mit einer Reihe von Madrigalen in freien Versen italienischer Stilart durchsetzt, und die Astrée war La Fontaines Lieblingsbuch. Dazu kommen die freien Verse in musikalisch-dramatischen, ballet- und opernartigen Dichtungen, im Rezitativ und im Motett. All das und vielleicht noch mehr hat zusammengewirkt, um die schmiegsame, halb singende, halb plaudernde, prosaisch-musikalische Versform zu erzeugen, in der La Fontaine die große Mehrzahl seiner Fabeln geschrieben hat. Von 245 Stücken sind nur 12 isometrisch, während in allen übrigen Fabeln die Reime in regelloser Verschlingung und die Verse in bald steigenden, bald fallenden Rhythmen und in einer

Digitized by Google

Länge von zwei bis zwölf Silben dahingehen. Innerhalb dieser Freiheit aber doch keine Extravaganz. Die dem französischen Ohr geläufigsten Verse, der 8-Silbler und der Alexandriner herrschen vor. Und immer hat die rhythmische Gliederung ihren Sinn, und die Abwechslung, so gut wie die Symmetrie, ihren Witz. Ein schönes Beispiel für den Witz der metrischen Symmetrie ist die Fabel vom Hahn, der eine Perle fand.

In der lateinischen Vorlage, bei Phaedrus, sagt der Hahn zur Perle, die er aus dem Mist gescharrt hat: Ich, der ich zu fressen suche, kann dir und du kannst mir nichts nützen. Und dasselbe, fügt der Dichter hinzu, gilt von den Lesern, die mich nicht verstehen. Ganz anders hat es La Fontaine gewendet. Sein Hahn ist verflucht schlau, trägt stracks die Perle zum Juwelier und will ein Hirsekorn dafür: genau gerade so wie ein Dummkopf, der einen wertvollen Codex geerbt hat, ihn zum Buchhändler trägt und froh ist, einen kleinen Dukaten dafür zu bekommen. Der Hahn und der Dummkopf sind kluge Leute, aber der eigentliche Witz und die tiefere Ironie liegt darin, daß sie beide durch ihre vergleichsweise ganz klugen Einfälle ihre Unfähigkeit für höhere Werte erst recht enthüllen; daß erst durch ihre Pfiffigkeit ihre Dummheit ans Licht kommt, und daß die Dummheit des einen durch die des andern gespiegelt und doppelt erhellt wird. Daher die metrische Doppelform, der Parallelismus der Couplets:

Digitized by Google

Un jour un Coq détourna
Une Perle, qu'il donna
Au beau premier lapidaire

und wie ein Echo in Rhythmus und Reim dazu:

Un ignorant hérita
D'un manuscript, qu'il porta
Chez son voisin le libraire.

Dann die Worte des Hahnes in *i*-Reim, die des Dummkopfs in *on*-Reim und schließlich der Refrain, zu dem sie sich nach dieser kleinen Variante zusammenfinden und in dem die ganze Ironie sich verdoppelt und konzentriert.

« Je la crois fine, dit-il,
Mais le moindre grain de mil —

« Je crois, dit-il, qu'il est bon,
Mais le moindre ducaton

und alle beide:

«« Seroit bien mieux mon affaire. »»

Es klingt wie neckisches, mokantes Echo. Die Verwendung des Echo als eines ironischen und schmückenden Reimspieles war in der italienischen und französischen Hirtendichtung bekannt und gebräuchlich schon seit dem Humanisten Polizian[1], der es den Griechen abgelauscht hatte. Aber dort war es ein scherzhafter Schnörkel; hier, bei La Fon-

[1] Pan ed Eco in den Opere volgari di Messer A. A. Poliziano, ed. T. Casini, Florenz 1885, S. 139.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

taine ist es der Formgedanke selbst, kein Ornament, sondern die Struktur des Ganzen geworden: die Grundidee und der Witz zugleich.

Wie alles bei La Fontaine, so müssen auch Metrum, Rhythmus und Reim eher zum geistigen und vernünftigen als zum sinnlichen Menschen sprechen. Die musikalische, tonmalende, überhaupt ohrfällige Wirkung seines Verses soll nicht geleugnet werden. Den Empfindungen, die durch einige besonders klangreiche oder bewegte Verse wie die folgenden ausgelöst werden, vermag sich kein französisches Ohr und Nervensystem zu verschließen.

Quand les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie

oder: Sur les humides bords des royaumes du vent

oder: Six forts chevaux tiraient un coche ...

L'attelage suoit, souffloit, étoit rendu

oder: Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie

oder: Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée

oder: Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes

und einige andere. Aber gerade die Berühmtheit solcher auffälligen Verse beweist, daß sie vereinzelt und nicht die Regel sind. Im ganzen ist es nicht La Fontaines Art, durch Rhythmus, Reim und Melodie musikalisch und lyrisch zu wirken. Vielmehr liegt seine Stärke darin, daß er Sinn und Witz in den Wechsel dieser Elemente hineinarbeitet,

Digitized by Google

anstatt sich von ihnen wiegen, berauschen oder einschläfern zu lassen[1]. So sehr er der Sprache als Denkform gegenüber, wie wir beobachtet haben, sensibel und kaum motorisch war, so entschieden ergreift er der Sprache als Lautkörper, Klang und Rhythmus gegenüber die Initiative und formt sie frei nach dem Geist, fast möchte ich sagen: nach der Moral seiner Fabeln. Den intimen, einer Sprache eingeborenen Singsang, für den die echten Lyriker, Metastasio, Victor Hugo, Goethe, Mörike so empfänglich sind, weiß er nur selten, nur gelegentlich zu wecken, nur dort wo der Sing-Sang zur Idee der Dichtung selbst gehört und einen vernünftigen, geistigen, witzigen Grund bekommt. Der Musiker Lulli hatte nicht so unrecht, wenn ihm die Operntexte des geistlosen Quinault lieber waren als die des La Fontaine. Dieser ist viel zu geistreich, um sangbar zu sein, viel zu sehr Meister der metrisch-rhythmischen Übergänge, der Überraschungen und Seitensprünge, als daß ein Tenor, ein Baß oder ein ganzes Orchester ihm folgen könnten. Wer ein Glanzstück metrisch-rhythmischer Gliederung von La Fontaine kennen lernen will, der lese seine Fabel von den Fröschen, die einen König wollen III, 4. Viererlei Versarten, 7-, 8-, 10- und 12-Silbler, steigende und fallende Rhythmen, mannigfaltige

[1] R. de Souza, Le rythme poétique, Paris 1892, S. 78: La Fontaine cherche l'existence naturelle de l'idée dans le rythme même.

Digitized by Google

Verschlingungen der Reime teilen dem Ohr ihre wechselvolle Unruhe mit. Es ist die Unruhe des törichten, neuerungssüchtigen Volkes der Sumpfbewohner, dem weder die Demokratie, noch eine friedliche Monarchie recht ist, bis ihm von Jupiters Gnaden ein Kranich als Tyrann den Garaus macht. Was die Frösche langweilt und deprimiert, wird meist in fallenden Rhythmen gegeben, ihre Neugier, Vordringlichkeit und Frechheit zumeist in steigenden. Ein französischer Kritiker, Geruzez, hat die Moral der Fabel getadelt. „Die Frösche, sagt er, haben gar nicht so unrecht; denn zwischen einem Holzklotz und einem Kranich als König gibt es, Gott sei Dank, doch wohl ein Mittelding." Gewiß, aber dieser Kritiker hatte keine Ohren, sonst mußte er hören, wie der Dichter durch Metrum, Rhythmus und Reim seine Moral erläutert und uns ungeduldig gemacht hat gegen dieses ruhelose, wetterwendische, komische Völkchen.

Und damit kommen wir zu der Rolle der Moral. Erst diese wird uns verstehen lassen, wie sich die Fabeln unseres Dichters allmählich vertiefen, wie sie von Lebensweisheit erfüllt, von Philosophie durchdrungen und schließlich zersetzt werden.

An den wenigen Proben aus den ersten Fabelbüchern des Jahres 1668, und ich habe mit Absicht die berühmtesten gewählt, mag es genug sein, um zu zeigen, wie die künstlerische Meisterschaft von Anfang an schon erreicht ist. Höher hinauf kann

Digitized by Google

die Technik der Sprache, des Stiles, des Verses kaum mehr getrieben werden. Soll sie sich weiterbilden, so müssen aus der Gesinnung des Menschen heraus, aus seiner sogenannten Moral, die verstärkten Antriebe sich in das künstlerische Können hineinergießen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

VI.

Die Fabeln aus La Fontaines Spätzeit.

Von den zwölf Büchern seiner Fabeln hat La Fontaine die ersten sechs in den sechziger, die nächsten fünf in den siebziger und das letzte Buch in der Hauptsache in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts gedichtet. Eine nähere Datierung der einzelnen Stücke ist nur selten möglich[1] und für unsere Zwecke entbehrlich. Vergleicht man die Arbeit der drei Jahrzehnte, so zeigt sich eine langsame Abnahme der Fruchtbarkeit. Das erste ungefähre Jahrzehnt hat 124, das zweite 88 und das letzte nur mehr 25 Fabeln getragen. Die künstlerische Meisterschaft war, wie wir gezeigt haben, schon im ersten erreicht; sie ist auch im letzten noch nicht verloren, aber wesentlich erschlafft. Sein sprachliches und versifikatorisches Können hat sich der Dichter bis ins letzte Greisenalter bewahrt; noch immer glücken ihm einzelne Verse von wunderbarer Anmut, Heiterkeit und Wärme; aber die komponierende und stilisierende Kraft, die alle Teile zur Einheit zwingt, ist erlahmt. Der Recueil d'oeuvres diverses, den er 1685 mit seinem Freunde Maucroix zusammen herausgibt, läßt erraten, wie

[1] Vgl. Margarete Cordemann, Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La F.s. Münchener Diss. 1917.

Digitized by Google

gerne er im Alter zu den Schwächen seiner Jugendarbeiten, zu geschwätzigen und süßlichen Paraphrasen und zur Mischung der Stile zurückkehrt. Seine Erzählungen von Philemon und Baucis und von den Töchtern des Minyeïas müssen ihrem Stile und ihrer Entstehungsgeschichte nach teils dem Anfang teils dem Ausgang seiner Entwicklung angehören. Wenn es erlaubt ist, die zarte und verwickelte Geschichte eines so launischen, an Rückfällen so reichen, von Zufällen und Gelegenheiten so vielfach abhängigen künstlerischen Schaffens einigermaßen zu vergewaltigen, um wenigstens nicht alle Übersicht zu verlieren, so darf man wohl sagen, daß La Fontaine in den sechziger Jahren, also bevor er das 50. Lebensjahr vollendete, die künstlerische, d. h. technische Höhe erreicht hatte, daß das nächste Jahrzehnt ihm aber erst die dichterische und menschliche Fülle und Tiefe gebracht, und daß in der Folgezeit der Techniker den Dichter überlebt hat.

Jedoch, wer wollte mit so scharfem Schnitt das Technische vom Dichterischen und Menschlichen trennen, und gerade bei diesem Menschen, der in der sorglosen, lässigen und heiteren Führung, Auffassung und Stimmung seines Lebens sich so unverbesserlich treu geblieben ist. Von seinen Anwandlungen religiöser Angst in den letzten Lebensjahren sind die Fabeln, Gott sei Dank, fast ganz verschont geblieben. Die Heiterkeit des Grund-

Digitized by Google

tones durchdringt und vereinigt sie alle, wie er selbst sagt, zu „einer umfassenden Komödie in hunderterlei Aufzügen, deren Bühne das Weltall ist" und an der schlechthin alles mitspielt, vom leblosen Ding bis zu den Göttern.

Dank ihrer Heiterkeit möchte man sie eine göttliche Komödie nennen; doch ihrer grundlegenden Gesinnung nach ist sie weltlich und wesentlich profan; und kraft ihrer Moral muß man sie menschlich, ja sogar allzumenschlich nennen. Moral und Heiterkeit vertragen sich schlecht. Aber die La Fontainesche Moral macht eine Ausnahme. Betrachten wir sie näher.

Was ihr durchweg fehlt, das ist, um es mit zwei Worten von Immanuel Kant zu sagen: das Kategorische und das Imperativische, auf deutsch: das schlechthin Verpflichtende. Wo sie je einmal in imperativische Formen gefaßt ist, bedeutet sie höchstens ein negatives Sollen: Tu das nicht, tu jenes nicht, hüte dich vor usw. Ich meine das weniger der grammatischen als der psychologischen Form nach, d. h. nach der innersten Meinung des La Fontaine. Er wirbt für eine Moral der Vorsicht, der Klugheit, Ängstlichkeit, Bescheidenheit, des Kleinmutes und der Schwäche, kurz für seine Moral: eine Moral des Lassens, nicht des Tuns. Und sehr oft hat man nicht einmal einen negativen Befehl, nicht einmal eine Warnung, sondern lediglich Feststellung von Tatsachen, Regeln, natürlichen

Digitized by Google

Gesetzen wie: der Große frißt den Kleinen; hin und wieder kann auch der Schwache dem Starken nützen bzw. schaden; niemand kann gegen seine Natur; „'ne Ratte ist kein Elefant", sanfte Worte können niemals schaden; *En toute chose il faut considérer la fin; Patience et longueur de temps Font plus que force ni que rage* und was dergleichen billige, sprichwörtliche Lebensweisheit mehr ist. Auf Tiefe, Neuigkeit oder Seltenheit des Spruches ist es gar nicht abgesehen. Mit sichtlichem Behagen hält sich der Dichter an das Selbstverständliche und weiß sogar der banalen und gemeinplätzlichen Moral noch ihren Reiz zu geben. Er vermeidet geradezu das Erhabene und Hochtrabende und sucht das farblos Vernünftige. Auch kümmert es ihn nicht, wenn die eine seiner Regeln mit der andern in Widerspruch gerät. Bald gilt diese, bald jene, wie in der Kasuistik. Fast vor jede könnte man das Wörtchen „manchmal, aber nicht immer" setzen. Viel eher als um System und Einheitlichkeit ist es ihm um eine möglichst vielfältige, mannigfache und schmiegsame Weisheit des praktischen Lebens zu tun. Er ist kein absoluter, sondern ein bescheidener und empirischer Moralist. Freilich, eine Moral, die nur „je nachdem" gelten will, gerät in den Opportunismus, setzt an Stelle des Sittlichen das Zweckdienliche und Nützliche, wird politisch, diplomatisch und predigt schließlich die Charakterlosigkeit. Wenn so viele der La Fontaineschen

Digitized by Google

Fabeln sich teils ausdrücklich, teils nebenbei auf politische Verhältnisse des damaligen Frankreich und besonders des Königshofes beziehen oder mehr oder weniger zwanglos beziehen lassen, so darf man daraus keineswegs auf ein eigenes und starkes politisches Interesse ihres Verfassers schließen. Was der Politisierung der Fabeln Tür und Tor öffnet, ist im Grunde nur die Laxheit ihrer Moral. Bis zum Machiavellismus geht manchmal diese Laxheit, ja sie müßte, streng genommen im rohesten Zynismus endigen, wenn der gute Geschmack des Dichters — oder auch seine Lässigkeit — nicht das Äußerste scheuten und auf halbem Wege Kehrt machten. So ist im ganzen betrachtet seine Moral weder wirklich gemein, noch sonderlich hoh: sie bleibt neutral und mittelmäßig.

So und nicht anders wollte es der Künstler haben. Er brauchte für die Wirkung seiner Fabeln möglichst unauffällige Moralen: Moral, die nicht zu Zweifel und Widerspruch herausforderte, die jedermann einging wie Öl und gerade recht war für uns große und kleine Kinder, die wir, ohne zu grübeln, mit unserem kurzen Denken vom Tag zum Tage leben. Darum trägt La Fontaine seine moralischen Sprüche so gedämpft und leise vor, ohne einen Schatten von Wichtigkeit. Und wo er irgendwie wichtig damit tut, kann man sicher sein, daß er uns zum Besten hat. Prompt sind alle Schulmeister darauf hereingefallen und haben nach heiligem Schulgebrauch

Digitized by Google

auch in La Fontaines Fabeln die Moral — die Moral eines La Fontaine! — durch fetten oder kursiven Druck für ihre Schüler unterstrichen. So noch im Jahre 1900 Professor Dr. Joseph Sarrazin. Im tiefsten Gegensatz zu diesen Herrn hat La Fontaine sogar im Greisenalter noch mit der Moral gescherzt. Nachdem er im letzten Buch seiner Fabeln die Geschichte von der Katze erzählt hat, die erst den fremden Sperling, sodann auch den ihr befreundeten verspeist (offenbar um zu zeigen, wie der Appetit beim Essen kommt), wendet er sich an den kleinen Herzog von Burgund:

Was darf ich als Moral entnehmen der Geschicht?
Denn ohne solche tut's die echte Fabel nicht.
Halb seh ich die Moral und halb entgeht sie mir.
Mein Prinz, Ihr werdet sie sofort gefunden haben,
Für Euch ist es ein Spiel; nicht so für meine Gaben;
All meine Musen sind so geistvoll nicht wie Ihr.

Kurzum, die Wichtigkeit der Moral, ich meine ihre ethische, nicht ihre ästhetische Bedeutung, ist belanglos, oder scherzhaft aufgebauscht. Kraft ihrer grundsätzlichen Neutralität aber wird sie geeignet, um einen matten oder grauen Hintergrund abzugeben, auf dem die Geschichte der Fabel, das Anekdotische, sich desto leuchtender und farbiger abhebt. Die Fundierung des Bildes wird von der Moral geliefert. Statt Zweck zu sein, ist sie zu einem Mittel der Dichtung gemacht, etwa so wie das dunkle, braune oder bläuliche oder rötliche

Digitized by Google

Papier einer Kreidezeichnung. Welche Papierfarbe der Zeichner sich wählt, ist keineswegs gleichgültig; denn bei Zeichnungen mit weißer Kreide bestimmt das Papier die Tönung und Stimmung, ist also Material und Formelement zugleich. Ähnlich verhält es sich mit der Moral bei La Fontaine: bald wählt er sie rosig, bald dunkler, meist aber von gemischter und schillernder Tönung.

In seinen vollendetsten Stücken ist diese moralische Grundierung und Temperierung nichts anderes als der Widerschein seiner persönlichen Stimmung und augenblicklichen Laune. Eben dadurch, daß die Moral ihrem Lehrgehalte nach so charakterlos und nichtssagend ist, kann sie ihrem Stimmungsgehalte nach so vielsagend, so individuell und echt werden. Sie bedingt, malerisch gesprochen, die Grundfarbe und Schattierung des Bildes, zeichnerisch: die klare Einheit der Umrisse, musikalisch: das Leitmotiv, architektonisch: den Grundriß — und dichterisch ist sie die Idee mitsamt ihrem Gefühlsgehalt, d. h. der Formgedanke, der das Ganze bestimmt.

Nennen wir das Kind beim Namen. Das ist keine Moral mehr, sondern einfach Poesie, freilich eine Poesie, der man, wie allem was gewachsen ist, die Abstammung ansieht. Warum sollte aus einer Pfarrerstochter nicht eine berühmte Schauspielerin werden? Ihr Elternhaus braucht sie darum nicht zu verleugnen. Dies eben ist das Reizende an

Digitized by Google

La Fontaines Fabeln, daß sie in all ihrem weltlichen Frohsinn die schlichte Biederkeit des Moralisierens bewahren. Das Auge, mit dem sie die Welt betrachten, ist das des reinen Künstlers, aber in jeder einzelnen Fabel für sich genommen, ist der Blick auf ein moralisches Thema eingestellt. Es kann darum vorkommen und kommt wohl mehr als hundertmal auch wirklich vor bei La Fontaine, daß bei einer und derselben Einstellung des Blickes sein Auge die Dinge je nach der Stimmung in ganz verschiedenen Farben sieht. Die moralischen Themata, die er behandelt, sind verhältnismäßig wenige und kehren immer wieder; die Beleuchtung, in der er sie schaut, seine Visionen wechseln so bunt und stetig wie das bewegte Leben seines Gemütes. Es sind nicht die abstrakten Themata, es sind die Visionen, durch die das ganze Fabelwerk einen so umfassenden Charakter bekommt und sich ausweitet zu einer Riesendichtung, die das Weltall abschreitet und zugleich das seelische Bekenntnis eines Menschenlebens ist. Will man den Dichter ganz verstehen, so muß man sich dem reizvollen Geschäfte hingeben, einmal einige seiner Themata durch die Bücher oder durch die Jahrzehnte seiner Fabeln hindurch zu verfolgen.

Ich wähle das Thema des Todes[1]. La Fontaine hat es dreimal: I, 15, I, 16 und VIII, 1 behandelt.

[1] Über die Entwicklung eines anderen Themas vgl. Anhang III.

Digitized by Google

Zuerst: La Mort et le Malheureux, mit kalter Ironie. Irgend ein Unglücklicher, dessen Leiden gar nicht näher bekannt sind, ruft mit beinahe komischer Erpichtheit den Tod als Erlöser herbei:

«O Mort, lui disoit-il, que tu me sembles belle!
Viens vite, viens finir ma fortune cruelle.»

Wie der Tod sich bereit zeigt, ihn zu holen, schickt er ihn mit Schreck und Schauder wieder fort. Und La Fontaine findet das ganz in der Ordnung. So sind wir alle, gleichviel ob krank oder verkrüppelt, nur daß wir leben.

Ne viens jamais, ô Mort; on t'en dit tout autant.

Den Handschriften nach zu schließen, hat es in einer ersten Fassung sogar geheißen: *car je t'en dis autant* oder *je t'en dis tout autant*. Der Unglückliche ist lächerlich, aber seine Todesangst hat recht.

Kurz darauf, auf Boileaus Anregung hin, hat La Fontaine das Thema noch einmal behandelt. Er sollte es, das war die Meinung seines Freundes, in engerer Anlehnung an Äsop noch witziger, noch spitzer machen. Denn bei Äsop ist der Unglückliche ein alter Holzträger, der den herbeigerufenen Tod schließlich ebenso kleinlaut wie schlagfertig bittet, ihm das Holzbündel aufnehmen zu helfen. Boileau selbst hat später das Thema epigrammatisch behandelt:

Digitized by Google

La Mort vint à la fin: Que veux-tu? cria-t-elle.
Qui? moi, dit-il, alors, prompt à se corriger:
Que tu m'aides à me charger.

Aber damals, als Boileau unsern Dichter beim Ohr zupfte, war dieser schon in eine andere, viel tiefere Stimmung versunken. Der ganze Kummer der Menschheit griff ihm ans Herz, als er die unvergeßliche Fabel vom Tod und Holzhacker schuf[1]:

Un pauvre Bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans

---

[1] Nur anmerkungsweise erlaube ich mir, meinen Übersetzungsversuch mitzuteilen.

Ein armer Holzknecht, ganz verdeckt unter dem Reisig,
An seinem Büschel Holz und vieler Jahre Müh,
Stöhnend, gekrümmt, geht er mit müd- und schwerem Knie
Nach seiner rußgeschwärzten Hütte immer fleißig.
Er kann nicht weiter mehr vor Druck und Ungemach:
Setzt ab die Last und denkt dem eignen Jammer nach.
Was hat er Frohes denn gehabt in seinem Leben?
Im ganzen Weltgetrieb kanns einen Ärmern geben?
Oft nicht einmal das Brot und nie und nirgends Ruh:
Sein Weib, die Kinder, Schulden, Steu'r und Frohn dazu
Und Einquartierung: so sieht's aus,
So malt der Ärmste sich sein volles Unglück aus.
Er ruft den Tod herbei: und der ist gleich zur Stell
Und fragt nach seinem Wunsch den Mann.
„Du könntest", sagt ihm der, „nur schnell
Das Holz mir heben helfen, es ist gleich getan."
Ja, der Tod heilt alle Leiden.
Nein, wir wollen doch nicht fort.
Lieber dulden, nur nicht scheiden,
Ist der Menschen Losungswort.

Digitized by Google

Gémissant et courbé, marchoit à pas pesants,
Et tâchoit de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bat son fagot, il songe à son malheur.
« Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos. »
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier, et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée.
Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder,
Lui demande ce qu'il faut faire.
« C'est, dit-il, afin de m'aider
A recharger ce bois; tu ne tarderas guère. »
Le trépas vient tout guérir;
Mais ne bougeons d'où nous sommes:
Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes.

Aus dem ironischen Witz ist ein sanftes, mitleidend resigniertes Lächeln geworden. Der Witz ist nicht ausgelöscht, nur leuchtet er trübe durch die Schwermut zu uns her. Wie hätte der Dichter die Komik, die er in der ersten Fassung so hart unterstrichen hatte, jetzt da noch das Witzwort des Äsop ihm half und man ihn besonders darauf hingewiesen hatte, nicht mehr sehen sollen? Zunächst liegt Komik darin, daß der Tod leibhaftig und sofort erscheint, als wäre man im Kasperltheater und nicht in der trostlos grauen Wirklichkeit des armen Waldarbeiters, der ihn soeben gerufen hat. Aber der Künstler hat es vermieden, die Komik

Digitized by Google

des Puppenspieles auszuspinnen. Hätte er sich hier der Anschaulichkeit überlassen, so hätte ein Streitgespräch, wo nicht gar eine Prügelszene zwischen Tod und Holzhacker statthaben können und, wie in einer romantischen Dichtung wäre auf den Weltschmerz die Ausgelassenheit gefolgt. Jedoch La Fontaine ist ein Künstler der Harmonisierung und der ebenso weichen wie raschen Übergänge. Tod und Mensch sind ihm jetzt nur noch Lehrbegriffe, die ohne eigenes Leben in seiner Hand liegen und die er entschlossen dem moralischen Thema entgegenführt. Das Zwiegespräch zwischen Tod und Mensch wird energisch verkürzt und doch — da zeigt sich nun der Meister — wird es seelisch erlebt. Was liegt nicht alles in den wenigen Worten:

C'est, dit-il, a fin de m'aider
A recharger ce bois; tu ne tarderas guère.

Eigentlich müßte es heißen: *c'est à fin de m'aider que je t'ai appelée.* Und dieses setzte wieder eine Frage voraus: *pourquoi m'as-tu appelée?* die auch nur angedeutet ist (*lui demande ce qu'il faut faire*). — *Tu ne tarderas guère*, ein Ausdruck, den die wenigsten verstehen und über den die Erklärer sich auszuschweigen pflegen, will heißen: „Das kann dir kaum Verzögerung bringen, du kannst dann gleich weitergehen." Den Mut, den Tod ausdrücklich fortzuschicken, hat der Ärmste nicht und aus purer Angst läßt er sich das ganze Bündel Elend wieder

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

aufpacken. Dieser Mensch ist nicht schlagfertig, wie er bei Äsop und Boileau war, sondern verlegen, verängstet und linkisch in seiner Antwort. Bei Boileau macht er aus dem Stegreif einen Witz, der an und für sich sehr gut sein mag, aber bei der Gemütstimmung des gebeugten alten Mannes von profunder Unwahrheit ist. Bei La Fontaine bleibt er was er war: *un pauvre bûcheron, gémissant et courbé*, mit dem nur das Menschenschicksal seine Witze macht. —

Plutôt souffrir que mourir
C'est la devise des hommes.

Devise bedeutet ebenso wie den Wahlspruch, zu dem man sich bekennt, die Losung und das Los, dem man unterliegt.

Und nun die dritte Wendung, die La Fontaine etwa zehn Jahre später dem Todesgedanken gegeben hat: La Mort et le Mourant. Das ist schon beinahe keine Fabel mehr, sondern eine Meditation, ein Zwiegespräch zwischen einem mehr als hundertjährigen Greis und dem Tode, eingerahmt in ein Selbstgespräch des Dichters. Das moralische Thema ist dasselbe geblieben: die Menschen fürchten den Tod; es ist sogar dahin verschärft, daß gerade diejenigen, die mit dem Leben am allerfertigsten sind, ihn am allermeisten fürchten: so wie jener Greis, der mit über hundert Jahren sein Sterben noch übereilt findet. Aber diesmal läßt der Tod

Digitized by Google

sich nicht fortschicken und — das ist nun menschlich etwas völlig Neues[1] — La Fontaine gibt dem Tode recht.

> La Mort avoit raison. Je voudrois qu'à cet âge
> On sortît de la vie ainsi que d'un banquet,
> Remerciant son hôte, et qu'on fît son paquet.
>
> Der Tod war ganz im Recht. In diesem Alter sollte
> Man aus dem Leben gehn wie von der Mahlzeit weg,
> Dem Wirte danken und dann schnüren sein Gepäck.

Der Dichter hat den Ton eines heiteren Verzichtes gefunden und läßt aus einer gesättigten und dankbaren Freude am Leben die Bereitwilligkeit zum Sterben hervorgehen. Nur wie ein Tor noch erscheint ihm der widerspenstige Mensch. Diese dritte Fabel hat keine Blitzlichter des Witzes mehr wie die erste, ist auch keine stimmungsschwere und halbdramatische Erzählung mehr wie die zweite, sondern schlichte, gleichmäßig warme und aufgeklärte Rede von einer natürlichen Schönheit, die eher menschlich als künstlerisch wirkt.

Das stärkere Mitklingen der menschlichen und persönlichen Note ist die wesentliche Errungenschaft der Fabeln des zweiten und dritten Jahrzehntes. Die ursprünglich so straffen und sachlichen Erzählungen werden mehr und mehr mit eigenen Gedanken und Stimmungen des Erzählers durchdrungen, aus-

[1] Die Anregung kam diesmal aus einer Fabel des Abstemius: De Sene mortem differre volente. Neveletus, S. 575.

Digitized by Google

geweitet, aufgelöst: und insofern werden sie immer subjektiver. Indem aber die eigenen Gedanken und Stimmungen sich höher und höher über das menschliche Treiben erheben und der Dichter fähig wird, sich von sich selber loszusagen, findet zu gleicher Zeit eine verstärkte Objektivierung statt. Nur darf man sich nicht täuschen lassen und darf die Verstärkung und Läuterung seiner Persönlichkeit nicht für einen ethischen oder sittlichen Fortschritt halten. Der Fortschritt spielt sich, ich will nicht sagen ausschließlich, aber wesentlich auf dem Gebiete der Vernunft und des Lebensverstandes ab. Die Dichtung La Fontaines intellektualisiert sich zusehends und macht im Kleinen und für ihre eigene Rechnung den großen Umschwung mit, der in ganz Frankreich, ja im ganzen Abendland sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollzog: den Übergang von den geschlossenen, antikisierenden und strengen Formen zu den bewegteren und lässigeren des Rokoko, von der dogmatischen, an einer verweltlichten Kirche und an der Antike geschulten Lebensweisheit der höfischen Gesellschaft zur freien Vernunft des Bürgers und zur skeptischen, spielenden Lebensbetrachtung der Orientalen. Der alternde La Fontaine steht schon mit einem Bein im Zeitalter der Régence und der Aufklärung.

Man kann dies äußerlich daran sehen, daß der moralisierende Spruch, der in den ersten Fabelbüchern des öfteren als selbstverständlich ver-

Digitized by Google

schwiegen wurde, allmählich immer häufiger und umständlicher zur Geltung kommt. Man erinnert sich, warum er z. B. in der Fabel von der Eiche und der Binse unterblieben war. Er hätte sich neben dem erhabenen Stil des Ganzen wie eine Plattheit ausgenommen. Vergleichen wir mit jenem Meisterwerk des ersten Jahrzehnt eines des zweiten, das im Grund dasselbe Thema, aber von der Kehrseite her behandelt: die Ratte und der Elefant (VIII, 15). In zehn Versen wird die sogenannte Moral dazu entwickelt, an den Anfang gestellt und nicht einmal für die Menschheit im allgemeinen, sondern für die Franzosen und ihre ganz besondere Großmannssucht und Eitelkeit zugespitzt.

Se croire un personnage est fort commun en France:
On y fait l'homme d'importance,
Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois.
C'est proprement le mal françois.
La sotte vanité nous est particulière.
Les Espagnols sont vains, mais d'une autre manière:
Leur orgeuil me semble, en un mot,
Beaucoup plus fou, mais pas si sot.
Donnons quelque image du nôtre,
Qui sans doute en vaut bien un autre.

Der Herren-Dünkel ist sehr üblich bei Franzosen:
Man spielt den Wichtigen und Großen
Und ist ein Bürger nur zumeist.
Das ist nun mal französ'scher Geist.
Alberne Eitelkeit ist unsrer Art beschieden.
Die Spanier haben's auch, doch ist sie dort verschieden:

Digitized by Google

Zwar toller ist ihr Stolz, sei's drum,
Der uns're aber ist nur dumm.
Wie viel der unserige gilt,
Das zeig ich Euch an einem Bild.

Und nun die Geschichte vom Elefanten, mit dem eine winzige Ratte sich messen will, bis die Katze über sie herfällt. Ganz im Gegensatz zu der Eiche spricht hier der Große gar nichts. Der Elefant wirkt durch sein bloßes Auftreten. Seine Größe erscheint erstens langsam und zweitens tragfähig: eine ganze königliche Welt ruht auf seinem Rücken: die Sultanin mit ihrem reichen Zubehör. Und drittens erscheint diese Größe gespiegelt in der Bewunderung der Leute. Allen imponiert das dahinwandelnde Tier. Die kleine Ratte aber spottet über das erste: die Langsamkeit, versteht das zweite, die Tragfähigkeit und Kraft ganz und gar nicht und ärgert sich über das dritte: die Bewunderung der Leute. Sie ist durchdrungen von der Lebensweisheit der klugen Binse und weiß, daß Masse oft nur Scheingröße ist. — Von dieser Masse löst sich plötzlich etwas Leichtes ab —, die Katze aus dem Käfig der Sultanin, die genügt, das Rättlein zu verjagen oder zu vernichten, ja, was mehr ist: zu überzeugen, daß eine Ratte kein Elefant ist. Die Katze spielt eine ähnliche Rolle wie der Sturmwind in der Fabel von der Eiche. Während jener Sturm aber vom Dichter umständlich und gewaltig aus dem Norden herangewälzt wurde, ist die Katze

Digitized by Google

auf einmal da. Niemand hat sie beauftragt, noch losgelassen. In Wirklichkeit hat sie wohl auch nicht die Absicht, der Ratte eine Moral beizubringen, sondern sie aufzufressen. Aber auch darüber erfahren wir nichts, denn es kommt alles nur darauf an, daß die dumme Eitelkeit der Ratte beseitigt werde, das Wie ist gleichgültig. Nur muß es rasch und plötzlich geschehen, denn der Dichter hat sich und uns schon von Anfang an gegen die Ratte ungeduldig gemacht. *la sotte vanité* will er uns verhaßt machen. Er ist hier als Moralist viel leidenschaftlicher beteiligt als in der Fabel der Eiche, deren Eitelkeit eine grandiose, stilvolle und spanische, keine französische war. Darin liegt der Unterschied. Bei der Eiche war er phantastisch gestimmt, bei der Ratte ist er vorwiegend lehrhaft und satirisch. Daher dort das stimmungsvolle Pathos und hier eine nüchterne, beinah prosaische Sprache: kein Vergleich, kein Bild, keine Übertreibung, nicht einmal in der Schilderung des Elefanten. *la bête de haut parage* ist auch nicht bildlich, sondern buchstäblich zu verstehen und will besagen, daß die Inder dieses Tier als den Sprößling einer hohen Rasse, vielleicht einer Heiligenfamilie von Elefanten betrachteten. — La Fontaine zeigt sich in seinen späteren Fabeln ziemlich vertraut mit orientalischen Verhältnissen. Vieles verdankt er hier seinem Freunde, dem Arzt, Philosophen und Orientreisenden Bernier, der in Palästina, in Ägypten und zehn Jahre

Digitized by Google

in Indien gewesen war und 1671 ein Buch über die Staaten des Großmogul veröffentlicht hatte.

Die Erweiterung des Gesichtskreises, die Vertiefung des Nachdenkens, kurz die Intellektualisierung kann leicht zu einer Schwächung der Phantasie und der Einbildungskraft ausschlagen. Von der Blässe des Gedankens pflegt nicht nur die Farbe der Entschließung, sondern auch die der Anschauung angekränkelt zu werden. In den Fabeln des zweiten Jahrzehnts ist aber davon noch kaum etwas zu merken. Man staunt, wie lange und wie frisch sich La Fontaine das dichterische Kolorit bewahrt hat. Dies mag vor allem davon kommen, daß er die Dinge mehr mit den Augen des Herzens als mit den sinnlichen Augen eines Malers oder Plastikers sieht. Er ist weniger Schilderer und Bildner als Gestalter in seiner Erzählung. Wenn er Tiere, Menschen und Landschaften uns gegenwärtig macht, so geschieht es eher von der seelischen als von ihrer leiblichen Seite her. Das unvergeßliche Bild des armen Holzhackers ist ein reines Seelengemälde, fast ohne jeden sinnlichen Pinselstrich. Wer die Dinge seelisch erfaßt, dem ist zumeist die längere künstlerische Jugend beschieden. Denn der beste Jungbrunnen quillt uns aus dem Gemüt. In D'Annunzio war die Dichterseele mit 17 Jahren schon erblüht und mit 25 schon welk, in La Fontaine ist sie mit 55 und 65 noch jung. Das kann uns eine seiner gewaltigsten Fabeln, die vom Donau-Bauern (XI, 7) lehren.

Digitized by Google

Sie reiht sich dem moralischen Thema nach eng an die eben besprochene an. Der Gegensatz von scheinhafter und echter, äußerer und innerer Größe hat unseren Dichter viel beschäftigt. Mag er ja selbst darunter gelitten haben, daß der Wert seiner Kunst unter der Bescheidenheit ihrer Form und unter der Unscheinbarkeit seines eigenen Auftretens nie so recht zu Geltung kam. Er selbst war ein Seelenverwandter jenes deutschen Barbaren vom Donaustrand, dem man, seinem unmöglichen Äußeren nach, gar nichts zutrauen kann: „ein ungeleckter Bär", der aber in Rom vor versammeltem Volke und Senat aus der Fülle seines jungen Herzens eine Rede hält, so durchschlagend, elementar und ergreifend, daß die akademischen Rhetoren sie aufschreiben zur Nachahmung. Wie der alte Höfling La Fontaine sich versenkt in das Gemüt eines Germanen, und wie er dessen sittliche Empörung gegen römische Gewaltherrschaft und Verlogenheit sich ergießen läßt mit einer sprudelnden, gedrängten, fast überstürzten und doch so schlichten und frommen Barbarenberedsamkeit — das muß man im Urtext lesen.

Doch dachte ich mir: ist es barbarische Redekunst, so muß sie sich verdeutschen lassen, und hab's versucht[1]:

---

[1] Wahrscheinlich läßt sich das Stück mit Hilfe seiner Quelle: Cassandre, Parallèles historiques, Paris 1680, datieren und dürfte zwischen März und Juni 1679 gedichtet sein. Vgl. Œuvres III, S. 140.

Digitized by Google

Der Donau-Bauer.

Daß man die Leute nicht nach ihrem Aussehn schätzet,
Der Rat ist gut; neu ist er freilich eben nicht.
Ich hab' ihn schon durch die Geschicht'
Vom jungen Mäuslein Euch bewiesen und versetzet.
Zur weiteren Belehrung kann
Ich zu Äsop und Sokrates 'nen Bauersmann
Euch von der Donau noch beiziehn, den Marc Aurel
Uns treulich schildert sonder Fehl.
Das Aussehn jener kennt ihr; aber diesen schaut,
Wie er gebildet und gebaut.
Auf seinen Backen wucherte ein strupper Bart,
Es war der ganze Leib behaart:
Sah aus als wie ein Bär, ein Bär noch ungeleckt.
Von Brauen buschig lag das Auge ihm versteckt
Und blickte scheel. Die Nas' war schief, die Lippe dick,
Aus Binsen trug er einen Strick
Über ein Wams von Ziegenfelle. —
Und dieses Menschenbild kam als der Abgesandte
Der Donauländer. Denn zu jenen Zeiten kannte
Die röm'sche Habgier keine Stätte,
Nach der mit derber Hand sie nicht gegriffen hätte.
Und der Gesandte kam, um seine Rede abzuhalten.

„Senat und Römer ihr, versammelt mich zu hören,
Die Götter fleh' ich an, zuerst, daß sie mich lehren
Und über meinem Wort, die Unsterblichen walten,
Daß ich nichts Falsches sag'; denn Nichts kann in den Geist
Uns kommen, wenn die Gottheit ihn nicht unterweist,
Als Schlecht- und Ungerechtigkeit.
Wer sie vergißt, verscherzt ihrer Gesetze Schutz.
Man sieht's an uns: bestraft durch Roms Begehrlichkeit.
Rom ist, mehr als durch sich, durch unsern freveln Trutz
Die Geißel der Verworfenheit.

Digitized by Google

Habt Acht! Römer, habt Acht! Es kommt vielleicht der Tag
Daß das Geschick für Euch Tränen und Gram verhängt
Und in die Hand zu dem gerechten Gegenschlag
Dann uns dereinst das Schwert der strengen Rache zwängt
Und Euch an unsre Stelle drängt:
Daß Rom für uns die Kette trag'. —
Und warum tragen wir die Eure? Wer kann sagen,
Worin Ihr besser seid als andre Völkerschaft,
Mit welchem Recht Ihr Euch gewannt die Weltherrschaft?
Was kamet Ihr, den Krieg in stille Lande tragen?
Wir bauten unser Feld im Frieden. Unsre Hände
Waren geschickt zur Kunst wie zu der Feldarbeit.
Was lehrtet Ihr, das nicht verstände
Der Deutschen eigne Tüchtigkeit?
Und wenn sie so begehrlich wären
Wie Ihr und auf Gewalt bedacht,
Dann hätten sie vielleicht, statt Eurer alle Macht
Und wüßten im Gebrauch das Menschliche zu ehren.
Wie Eure Prätor'n sie zu unsrem Schaden lenken,
Vermag man sich nicht auszudenken.
Das muß die heiligen Altäre
Von Euren eignen Göttern kränken.
Vergesset nicht: es ruht der schwere
Blick der Unsterblichen auf uns. Doch Euer Handeln
Läßt Greuel sie und nichts als Greueltaten sehn!
Sie sehn ihr Heiligtum mißhandeln
Und Eure Habsucht sehn sie bis zum Wahnsinn gehn.
Was uns an Leuten kommt aus Rom, hat nie genug.
Das Feld, der Arbeitsmensch am Pflug,
Sie mühen sich umsonst und bringen sie nicht satt.
Ruft sie zurück! Denn Jeder hat
Es über, nur für sie zu ernten.
Wir fliehn vom Markte weg und ziehen nach entfernten
Gebirgen; was wir lieben lernten
Verlassen wir. Man lebt wie Wilde mit den Bären.

Digitized by Google

Die Weiber traun sich nicht, noch Kinder zu gebären:
Menschen für Rom, wozu? in einem Land der Knechte.
Den Kindern, die das Licht erreicht
Wünschen wir nur, daß rasch der Tag sich ihnen neigt.
So fügt zum Elend uns der Prätor noch das Schlechte.
Ruft sie zurück! Was sie uns lehren,
Ist Laster nur und Weichlichkeit;
Bald wird der Deutsche zum Begehren
Und Rauben sonst wie sie bereit.
Hab' ich doch nichts als das in Eurem Rom erschaut.
Wer hier nicht kommen kann mit Schenken
Und Purpurstoff Euch gibt, der soll sich nur nicht denken,
Daß ein Gesetz ihn schützt, das die Behörden lenken
Mit ihres Zögerns Kunst. — Mein Wort ist etwas laut;
Es kann Euch länger nicht behagen.
Ich bin zu End. Sei's drum, und haut
Den Kopf mir ab samt seinen Klagen!"

Er spricht's und wirft sich hin. Und alle Leute staunen.
Was sei der Wilde hoch an Herze, Geist und Sprache,
Der Mann am Boden! hört man's raunen.
Zum Ehrenbürger macht man ihn. Das war die Rache,
Die eine solche Red' verdiente. Die Prätoren
Wechselte man. Und was den Ohren
Der Mann geboten hatte, das ließ der Senat
Als Muster für die Kunst der Rednerschulen schreiben. —
Doch diese Art des Redens hat
In Rom nicht lange können bleiben.

Von allen französischen Klassikern aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. kommt keiner dem germanischen und romantischen Geist so nahe wie La Fontaine, der zwar im Stil und an der Oberfläche ein Gesellschaftsdichter, aber im innersten Winkel ein

Digitized by Google

individualistischer Phantast war und phantastischer Individualist. Immer wieder muß man bei vielen seiner seelenvollen Tierszenen an deutsche und niederländische Maler denken, nicht nur an den Nürnberger Virgilius Solis, den er fast täglich betrachtet haben mag, auch an Dürer. Ja sogar Böcklin kommt uns in den Sinn, wenn wir die kleine Familienszene der Satyrn lesen:

Au fond d'un antre sauvage
Un Satyre et ses enfants
Alloient manger leur potage,
Et prendre l'écuelle aux dents.

On les eût vus sur la mousse,
Lui, sa femme, et maint petit:
Ils n'avoient tapis ni housse,
Mais tous fort bon appétit. (V, 7.)

Es gibt einen unübersetzbaren deutschen Ausdruck, um liebenswürdige Naturen von geringer Tatkraft und nachlässiger Lebensführung, aber sinniger Innerlichkeit zu kennzeichnen: „Er ist eine Seele von Mensch." Und das war La Fontaine in höchstem Grad. Was Wunder, daß er einen deutschen Dichter, der was das Seelische betrifft, vielleicht unserer echtester war, so innig angesprochen hat. Ich meine nicht den zärtlichen Christian Fürchtegott Gellert, der zum alten Fritz gesagt hat: „Majestät, ich bin ein Original!" Ich meine Heinrich von Kleist, der in Wirklichkeit eines gewesen ist. Kleist hat eine Fabel aus La Fontaines Spätzeit: Les deux pigeons

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

IX, 2 „die beiden Tauben", in inniger Fühlung mit dem liebenswürdigen Geist des französischen Textes, und doch auf deutsche und eigene, noch innerlichere Art gestaltet.

Zwei Täubchen liebten sich mit zarter Liebe.
Jedoch, der weichen Ruhe überdrüssig,
Ersann der Tauber eine Reise sich.

So schwer die Trennung den beiden Liebenden fällt, der Tauber wagt sich in die Fremde. Während bei La Fontaine den neugierigen Reisenden ein Unfall über den andern trifft, bis er bekehrt, reuig und halbtot in das Nest der Freundin zurückkehrt, ergeht es ihm bei Kleist mit jedem Tage besser:

Und sieht die Pracht der Welt und Herrlichkeiten ...
Und kennt nun alles, was sie Würd'ges beut,
Und fühlt unsel'ger sich, als je, der Arme,
Und steht, in Öden steht man öder nicht,
Umringt von allen ihren Freuden da.
Und fleucht, das Paar der Flügel emsig regend,
Unausgesetzt, auf keinen Turm mehr achtend,
Zum Täubchen hin und sinkt zu Füßen ihr. ...

Kein Zweifel, daß Heinrich von Kleist eine tiefere Natur gewesen ist als La Fontaine. Die Gegensätze und Seelenkämpfe, in denen jener sich zerrieben und eigenwillig zerstört hat, begleichen sich bei diesem mit französischer Selbstverständlichkeit.

Besonders in den Fabeln der Spätzeit stehen dicht neben so gefühlswarmen Poesien wie der von den beiden Tauben oder der von den zwei Freunden,

Digitized by Google

so kalte und grausame wie die von der alten Katze und dem Mäuschen (XII, 5):

La jeunesse se flatte, et croit tout obtenir;
La vieillesse est impitoyable.

Gerade sein Mangel an sittlichem Willen und ethischer Überzeugung mußte den Dichter jeder Stimmung zugänglich machen und den entgegengesetztesten Gefühlen preisgeben. Da er niemals ein entscheidendes inneres Erlebnis gehabt und nie, so viel man weiß, eine moralische Krisis, wohl aber allerhand moralische Anpassungen an die Umwelt durchgemacht hat, so vertrug sich ihm im Reiche der Dichtkunst auch das Widersprechende. Was andern ein Lebensproblem ist, war ihm ein Stilproblem. Je schwächer seine Überzeugung, desto klarer seine Anschauung vom Leben.

Und was ist nun der Grundzug dieser Anschauung? Zweifellos der Naturalismus. Außer dem spezifisch Natürlichen im Weltall und im Geist des Menschen vermag er nichts anderes, nichts Übernatürliches zu sehen. Das Übernatürliche und Wunderbare ist nur zum Scheine und unserer Ergötzung da, ist nur das Eingebildete. Zu unserer Erholung und Unterhaltung nur treten denkende Pflanzen, sprechende Tiere und leibhaftige Götter auf die Fabelbühne der Welt. Daß diese eingebildeten Wesen uns bald als liebevolle Brüder, bald als unversöhnliche natürliche Feinde nahetreten,

Digitized by Google

und daß Jupiter uns bald als ein nachsichtiger Vater erscheint, der mit seinen Donnerkeilen danebenhaut (VIII, 20), und bald als ein gleichgültiger hämischer Gastwirt, der aus der Zwietracht seiner Gäste den Gewinn seiner Seelenruhe bezieht (XII, 8), das eben ist der Spaß, das ist in Ordnung, ist natürlich.

Wie nüchtern, möchte man sagen, wie frostig und undichterisch, wie religionslos ist doch im Grunde diese Weltanschauung! Man kann denn auch immer wieder hören und lesen, daß La Fontaine, weil er keine Religion hatte, auch kein schöpferischer Dichter, kein Gestalter des Lebens, sondern lediglich ein Stilist gewesen sei. Etwas Eigenes sei ihm niemals eingefallen; alles habe er aus Äsop, aus Phaedrus, aus Pilpay usw. genommen und mit seiner öden Sprachfertigkeit paraphrasiert.

Religion hat er freilich keine gehabt; aber gesehnt hat er sich immer danach. Und das was den Menschen zum Dichter macht, ist nicht der Besitz einer religiösen Gewißheit, sondern die Sehnsucht danach. Wer sie besitzt, hat kein Bedürfnis, mit dem Gesang seiner Seele um sie zu werben. La Fontaine war wie ein unerzogenes Kind. Er hatte Angst vor den letzten Dingen. Seine innerste verschämte Sehnsucht, nicht seine Gewißheit, nur sein ohnmächtiger Wunsch war es, daß hinter dem Bösen, dem Übel und dem Schmerz in der Welt eine ewige Güte sich verbergen möchte. Klar und einig ist er sich nie darüber geworden; er hat nie recht ge-

Digitized by Google

wußt, was Sünde und was Gnade ist. Den Tod vor Augen schreibt er seinem Freunde Maucroix im Februar 1695: „Oh mein Lieber! Sterben ist nichts; aber denk, daß ich vor Gott erscheinen soll. Du weißt ja, wie ich gelebt habe. Bevor du diese Zeilen erhältst, werden vielleicht die Tore der Ewigkeit sich mir geöffnet haben." Diese Perplexität und Ratlosigkeit den letzten Dingen gegenüber gibt seiner Dichtung das innere Leben. Das Zittern und Schwanken seiner Seele zwischen Bosheit und Güte, Spott und Nachsicht, Leichtfertigkeit und Selbstvertiefung treibt ihn, sich in der Kunst das Gleichgewicht, die Harmonie und die Vollendung zu suchen, die er im Leben nicht finden kann.

Viel eher könnte man von ihm sagen, daß er nur Dichter, nur Künstler, nur eine sprachliche und eigentlich keine menschliche Persönlichkeit gewesen sei. Wir wollen nun aber nicht nach der andern Seite übertreiben.

Und was die Ursprünglichkeit seiner Erfindung betrifft, so kommt es in der Dichtung nicht darauf an, daß man aus dem Nichts etwas erfindet, sondern daß man das stofflich Überkommene gestaltet. Das Verhältnis der La Fontaineschen Fabel zu ihren Quellen ist so klar und einfach wie man sich wünschen kann. Wenn ihm die Literarhistoriker noch immer die schöpferische Kraft absprechen, so ist es weil sie seine Quellen und Vorlagen so bequem und deutlich sehen, weil sie zutage liegen und er

Digitized by Google

sie selbst genannt hat, während man bei andern Dichtern sie lange suchen muß, oft nicht finden kann und dann sich ein erfinderisches Wunder vorredet. Um es in einem Bild zu sagen: La Fontaine verdankt dem Äsop, dem Phaedrus, dem Pilpay usw. so viel wie ein genialer Schauspieler seinem Souffleur. Es ist nicht mehr und nicht weniger als das Stichwort.

Wir kehren zum Anfang unserer Betrachtungen zurück. Diese Fabeln sind nicht für Kinder, und La Fontaine ist kein Erzieher. Aber welcher echte Dichter ist denn einer? Die Leute, die uns von Dante oder Goethe oder Rembrandt als Erzieher so viel zu rühmen wissen, haben wohl keine Ahnung, was Erziehung für ein hartes und mißliches Geschäft ist. Und was können im Grunde die größten Dichter und die besten Künstler uns mehr geben als zeitweise Befreiung und Erholung von unserem Erzogenwerden, das der Alltag des Lebens zur Genüge besorgt. „Dieser La Fontaine", den man den Kindern zu lesen gibt," sagt Sainte-Beuve, „ist wie alter Rotwein und schmeckt am besten, wenn man die Vierziger hinter sich hat." Darum schlürfe man ihn mit Maß und Verstand und bedenke, daß in unserem heutigen Haushalt eine alte Flasche edeln Weines beinahe so kostbar und einzig geworden ist, wie in der Weltliteratur die Fabeln des La Fontaine.

Digitized by Google

ANHANG I.

La Fontaine und das Königtum.

Wie wenig im Grunde das Königtum dem Dichter am Herzen lag, ist die Fabel von den Gliedern und dem Magen (III, 2) besonders geeignet, uns zu verraten. Denn gerade diese war eigentlich als Verherrlichung des Königtums geplant, ist aber unter der Hand des Künstlers zu etwas anderem geworden.

Zunächst muß er sich entschuldigen, daß er sein Fabelwerk nicht mit dem Königtum begonnen hat.

Je devois par la royauté
Avoir commencé mon ouvrage.

Je devois avoir commencé statt *j'aurais dû commencer*, eine archaische, vorzugsweise renaissancemäßige Satzkonstruktion[1]: ich sollte begonnen haben, statt: ich hätte beginnen sollen. So spricht kein reuiges, sondern ein lyrisches Gemüt. Dem Reuigen erscheint das Versäumte als unwiderbringlich dahin: ich hätte es tun sollen, habe es nicht getan, und jetzt ist es zu spät. Dem lyrischen Gemüte klingt das in der Vergangenheit Versäumte noch in der Gegenwart nach: ich sollte es getan haben, schon längst, und merke nun, daß ich's versäumt habe. Das Sollen ist noch gegen-

[1] Vgl. Brunot, Histoire de la langue fr. III. Bd. Paris 1909, S. 580 und Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1913, S. 316.

Digitized by Google

wärtig, nur die Tat ist versäumt worden, kann also nachgeholt werden; während das Wesen der Reue eben nicht darin liegt, daß die Tat, sondern daß die Pflicht vergessen wurde. La Fontaine spürt noch die Pflicht und holt sie nach, als ob man eine Pflicht überhaupt vergessen dürfte und nachholen könnte. Ja so! fällt ihm plötzlich ein, das Königtum! Dies ist der seelische Sinn der ihm entschlüpften Anfangsworte: *je devois par la royauté avoir commencé* ...

Dieses vergessene Königtum vergleicht er nun liebenswürdig scherzend, aber wenig ehrerbietig mit Messer Gaster, mit dem Bauch oder Magen, der durch seine Bedürfnisse, also zunächst nicht durch seine Leistungen, den ganzen Körper bestimmt. Dann kommt die Fabel, in der der Magen eine ausschließlich leidende Rolle spielt, und dann die erweiterte Anwendung auf das Königtum.

> Ceci peut s'appliquer à la grandeur royale.
> Elle reçoit et donne, et la chose est égale.
> Tout travaille pour elle, et réciproquement
> Tout tire d'elle l'aliment.

Es ist eine abstrakte, naturalistische Auffassung des Königtums als einer organischen Funktion des Stoff- und Kraftwechsels. Die politischen Begriffe der Macht, des Willens, des Herrschens, der Dynastie, des Glanzes, kurz die ganzen Prestigefragen des Königtums, von denen das französische Nationalbewußtsein so tief erfüllt war, treten völlig dahinter zurück. Ja gerade dadurch, daß das Königtum als die nach allen Seiten hin sich auswirkende und sozusagen allgegenwärtige Zentralfunktion gedacht wird: *Elle* ... *distri-*

Digitized by Google

bue en cent lieux ses grâces souveraines, Entretient seule tout l'Etat — gerade dadurch wird sie ausgeweitet zu einem unpersönlichen Prinzip. Es entsteht eine Auffassung des Königtums, die der spinozistischen Auffassung der Gottheit verdächtig ähnlich sieht. Spinoza mit seinem *Deus sive Natura* ist allen, die an einen persönlichen Gott glaubten, ein Ärgernis geworden. Und wer den naturalistischen Pan-Royalismus unseres Dichters zu Ende denkt, wird sich der Tatsache nicht verschließen können, daß man dabei auf eine Verleugnung oder Escamotage des persönlichen Königs hinauskommt.

Als ob es damit nicht genug wäre, läßt La Fontaine sich eine noch weitere Anwendung seiner Fabel entschlüpfen und vergleicht das Verhältnis des Magens zu den Gliedern bzw. des Königs zu den Untertanen mit dem des Senates zum Volk in den Tagen des Menenius Agrippa. Dadurch zerfließt das Königtum auch als Prinzip in dem noch weiteren, noch naturalistischeren, noch unhistorischeren und unpolitischeren Prinzip der sozialen Solidarität. Am Schlusse der zur Verherrlichung des französischen Absolutismus unternommenen Fabel steht man, wenn man es sich recht besieht, mit einem Fuß im Sozialismus.

So geht's, wenn ein unpolitischer Kopf sich auf das Politisieren legt. Er verplaudert sich und gerät, ohne daß er es merkt, mit der Unschuld des Naturkindes in hochverräterische und staatsgefährliche Lehren. Da er sich aber auf so unverbindliche und anmutige Weise verplaudert hat, so merken es, Gott sei's gedankt, auch seine Leser nicht.

Digitized by Google

Das Königtum, das La Fontaine zuerst vergessen und dann so zweifelhaft verherrlicht hat, liegt bald in wesenlosem Scheine hinter ihm. In der ersten und berühmtesten seiner späteren Fabeln, *Les animaux malades de la peste* (VII, 1) hat er es völlig abgetan: natürlich nicht im sinnlichen und praktischen Verstande des Wortes, aber im philosophischen.

Wer die Begriffe und Werturteile erlauschen will, die La Fontaine sich in der tiefen Stille seines Geistes über die Einrichtungen und den Lauf der Welt gebildet hat, der darf sich nicht von dem beliebten und oberflächlichen Buche des Hippolyte Taine, La Fontaine et ses fables, führen lassen. Und wenn er erfahren will, wie La Fontaine über das Königtum dachte, muß er Taines Kapitel *le Roi* sich aus dem Sinne schlagen. Am besten wird er tun, die wunderbare Fabel ohne kultur- und sittengeschichtliche Erinnerungen an Ludwig XIV. und ohne andere gelehrte Parallelen oder Flausen auf sich wirken zu lassen.

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisoit aux animaux la guerre.
Ils ne mouroient pas tous, mais tous étoient frappés;
On n'en voyoit point d'occupés
A chercher le soutien d'une mourante vie;
Nul mets n'excitoit leur envie;
Ni loups ni renards n'épioient

Digitized by Google

La douce et l'innocente proie;
Les tourterelles se fuyoient:
Plus d'amour, partant plus de joie.

Le Lion tint conseil, et dit: «Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux;
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements.
Ne nous flattons donc point; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avoient-ils fait? Nulle offense;
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.
Je me dévouerai donc, s'il le faut: mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi:
Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse.» —
«Sire,» dit le Renard, «vous êtes trop bon roi;
Vos scrupules font voir trop de délicatesse.
Eh bien! manger moutons, canaille, sotte espèce,
Est-ce un péché? Non, non. Vous leur fîtes, Seigneur,
En les croquant, beaucoup d'honneur;
Et quant au berger, l'on peut dire
Qu'il étoit digne de tous maux,

Digitized by Google

Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire.»
Ainsi dit le Renard; et flatteurs d'applaudir.
On n'osa trop approfondir
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances,
Les moins pardonnables offenses.
Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtins,
Au dire de chacun, étoient de petits saints.
L'Ane vint à son tour, et dit: «J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
Je n'en avois nul droit, puisqu'il faut parler net.»
A ces mots on cria haro sur le Baudet.
Un Loup, quelque peu clerc, prouva par sa harangue
Qu'il falloit dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venoit tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
Manger l'herbe d'autrui! quel crime abominable!
Rien que la mort n'étoit capable
D'expier son forfait: on le lui fit bien voir.

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

Es ist klar, daß der Dichter sich weder auf die Seite des Königs, noch des Fuchsen, noch des Wolfes, noch des ganzen Hofes schlägt. Aber die Sache des Esels vertritt er gerade so wenig. Der Esel ist eben ein Esel, der noch an königlich-

Digitized by Google

höfische Gerechtigkeit glaubt und dem, sei's weil er so dumm, sei's weil er so machtlos ist, überhaupt nicht zu helfen ist. Die Bergpredigt würde den an Gütern und Geist so Armen vielleicht selig sprechen. — Vielleicht auch nicht; denn, wenn man des Esels Worte genau betrachtet, so sind sie zwar eines Dummen, aber keines Einfältigen. Der Langohr begleitet das Bekenntnis seines unwahrscheinlich geringfügigen Vergehens mit soviel mildernden Umständen, daß man annehmen darf, er mache mehr aus Furcht als aus lauterer Überzeugung den Hokuspokus der öffentlichen Selbstanklage mit. Wie dem auch sei, La Fontaine als echtes Weltkind, gibt den Unschuldigen preis und führt ihn, eingehüllt in eine Mischung von Spott und Mitleid, zum Tode. *On cria haro sur le Baudet.* Noch selten ist über einen Justizmord in so vertraulicher, harmloser und geistvoller Weise gescherzt worden. Um sich so gleichmütig zu der Sache zu stellen, muß man nicht allein das Königtum und seinen Hof, sondern die ganze menschliche Gerechtigkeit für Schwindel halten. In der Tat wird der Ausdruck *jugements de cour* im letzten Verse nicht nur auf den königlichen Hof zu deuten sein, sondern auf jede Art Gerichtshof, wo nicht gar auf die Gerichtsbarkeit überhaupt.

Wer das menschliche Recht verneint, kann an das göttliche appellieren. Aber gerade dieses erscheint bei La Fontaine als der noch höhere Schwindel. Auf den religiösen Begriff des Sühnopfers (*dévouement*) spitzt sich der Hohn seiner Fabel am schärfsten zu. Ob durch die Hinschlachtung des Esels der himmlische Zorn versöhnt und die Pest behoben wurde, erfährt man nicht, weil es belanglos

Digitized by Google

ist, weil die bloße Frage oder Vermutung darüber ein reines Hirngespinst wäre, dem der Leser nicht nachhängen soll.

Andere, die am Recht verzweifeln, rufen die Gnade an. Aber von Gnade ist bei La Fontaine noch weniger die Rede.

Wieder andere ziehen sich vom historischen Recht auf das Vernunft- oder Naturrecht zurück. Den Schwindel des historischen Rechtes hat der Dichter zwar kräftig unterstrichen: *l'histoire nous apprend qu'en de tels accidents* usw.; aber das Naturrecht bekommt auch sein Teil. Denn dasselbe Naturrecht, das den Hirten an den Löwen ausliefert, verbietet jenem die Herrschaft über Schafe und Hunde und dem Esel ein Maul voll Gras.

Kurz, sämtliche uns geläufigen Rechtsbegriffe werden sophistisch ineinander verstrickt und konkurrieren zum Justizmord. Der König Löwe hat mit seinem Vorschlag und durch sein Beispiel nichts Geringeres entfesselt als die Anarchie. Das Königtum erscheint hier nicht mehr, wie in der Fabel vom Magen, als das Prinzip der Solidarität und des Sozialismus, sondern als das der Zersetzung aller Solidarität und des Krieges aller gegen alle.

Über die Zersetzung der staatlichen Mächte hat Hegel in der Phänomenologie des Geistes eines seiner tiefsten und lebendigsten Kapitel geschrieben. Er nennt das Bewußtsein, in dem sich diese Zersetzung vollzieht, das zerreißende und zerrissene[1]. Er zeigt, wie in ihm der Edelmut in Niedertracht, der heroische Staatsdienst in Selbstsucht, die „heroische Schmeichelei" in Heuchelrede sich verkehren,

[1] Phänomenologie VI. Bd. a. Ausg. G. Lasson, Leipzig 1907. S. 319ff.

Digitized by Google

sich gegenseitig verschlingen und in absoluter Gesinnungslosigkeit einander gleich werden.

Was Hegel uns in der Dialektik der Begriffe vorführt, erzählt uns La Fontaine als eine Fabel von pestkranken Tieren. Der Löwe führt die Sprache des edelmütigen Bewußtseins und der heroischen Aufopferung, aber eben nur die Sprache noch im Maul, der Fuchs die der heroischen Schmeichelei. Im Heroismus der Schmeichelei wird, wie Hegel sagt, „der Monarch schlechthin von allem abgesondert, ausgenommen und einsam; in ihm ist er das Atom, das von seinem Wesen nichts mitteilen kann und nicht seines Gleichen hat." Die Zersetzung oder die Lüge beginnt in der Fabel also schon damit, daß der Monarch ein Schuldbewußtsein, eine Reue, einen Zweifel an sich selbst, den er gar nicht hegen darf, den andern mitteilt und ihnen etwas vormacht. Der Schmeichler erfüllt nur seine heroische Staatspflicht und ist zunächst im besten Rechte, wenn er dem Herrscher das Schuldgefühl ausredet: *Sire, vous êtes trop bon roi.* Nur müßte er hinzufügen, daß ein „zu guter König" ein schlechter ist. Statt dessen leistet er Schieberdienst beim Abwälzen eines imaginären Schuldbewußtseins vom Herrn auf die Diener und verpflanzt die Lüge des Königs in die Seele des Volkes. Da ist es nun eine besondere ironische Feinheit des Erzählers, daß er gerade diesen entscheidenden Vorgang verhüllt und in der Dunkelheit geschehen läßt. D. h. er läßt den Fuchs kein einziges Wort der Aufmunterung zur Nachfolge des königlichen Beispiels an die Versammlung richten. Und doch haben die Worte Reinekes nur diese aufmunternde Wirkung. Indem sie die

Digitized by Google

Straflosigkeit und Ausnahmestellung eines Königs, der das Prinzip des geltenden Rechtes selbst ist, auf naturrechtliche Sophistik gründen, stellen sie jedem Einzelnen die Straflosigkeit in Aussicht und eröffnen jedem Einzelnen die Möglichkeit, als kleiner König zu gelten und absolviert zu werden. Der Fuchs schmeichelt nicht nur dem König, sondern, der Wirkung nach, allen, die ein schlechtes Gewissen haben. Daß er sich selbst dabei von der Generalbeichte drückt, in die er die andern hineinlockt, ist eine weitere, köstliche und verschwiegene Seite der La Fontaineschen Ironie.

Nachdem durch königliche Sentimentalität und füchsische Sophismen die Rechtsverdrehung bewerkstelligt ist, läuft der Justizmord wie geschmiert. Es braucht, ihn zu vollenden, keinen sonderlich gelehrten und witzigen Kopf mehr: *un Loup quelque peu clerc*, mit einigen rohen Schlagwörtern ist gut genug dazu.

Aber die Fabel ist unvollständig und bleibt eine bloße Anekdote, wenn der Dichter nicht das Gefühl und die Ahnung uns beibringen kann, daß dieser einzelne Justizmord die Zersetzung des gesamten Staatswesens und des Rechtsbewußtseins überhaupt bedeutet. Dies hätte er unmittelbar dadurch erreichen können, daß er selbst die Stimme des Gewissens geworden wäre, und etwa so wie Dante in rednerischen Ausbrüchen seiner Divina Commedia, das Pathos des verletzten Rechtsgefühles hätte laut werden lassen. Aber dazu hat La Fontaine weder die Gesinnung noch die Stimmittel gehabt. Er geht einen anderen, mittelbaren Weg, um uns fühlen zu lassen, wie sie alle: der Henker

Digitized by Google

und das Opfer, der Löwe und der Esel, die Justiz und der Gemordete dasselbe „zerrissene Bewußtsein" haben. Sie alle haben die Pest.

Und dies ist vielleicht das Genialste und Tiefste an dieser Fabel, das, soviel wir wissen, der Dichter in keiner seiner sogenannten Quellen vorfand: die Pest als Vorspiel des ganzen Prozesses.

Ils ne mouroient pas tous, mais tous étoient frappés ...
Nul mets n'excitoit leur envie ...
Plus d'amour, partant plus de joie.

Erst nachdem die Pest die Lebenskräfte gebunden hat, die das Weltgetriebe zusammenhalten: den Hunger und die Liebe, kann die Farce des Sühneopfers sich entrollen. Die Pest ist nicht nur die äußere Veranlassung des Justizmordes, sondern wird vom Dichter in so innigem Zusammenhang damit geschaut, daß man sie begrifflich als dessen Ursache, ja als die natürliche und physische Seite oder Parallele der Sache selber denken muß. Wie die große Krankheit vom Himmel kommt, so die große Rechtlosigkeit vom König.

Dies ist keine Verhöhnung oder Bekämpfung des Königtums, sondern dessen rein theoretische und gesinnungslose Erledigung. Alles politischen, rechtlichen, sittlichen und ethischen Wertes entkleidet, ist das Königtum für La Fontaine nichts mehr als ein Gegenstand seiner Beschaulichkeit, eine Sache, über die man geistvoll sprechen kann. Und La Fontaines Sprache darüber ist eben deshalb so ruhig, so selbstverständlich, so schamlos wahrhaftig und heiter, weil er nichts anderes, d. h. keine neue Gesinnung

Digitized by Google

dagegen ins Feld zu führen hat. Einige Jahrzehnte später hätte der zunehmende Eifer der Aufklärung einem so herben Motive keinen so klassischen Stil mehr erlaubt. Die Fabel ist 1674 gedichtet, also in den ersten Jahren des zweiten von Ludwig unternommenen Eroberungskriegs (1672—78). Ob auch nur vier oder fünf Jahre früher schon in einem französischen Hofdichter die Vorahnung einer königlichen Rechtszersetzung hätte aufsteigen können, darf man bezweifeln. So gleicht dieses reine Kunstwerk einer duftenden und süßen Schmarotzerpflanze, die ihre Säfte aus dem harten und scheinbar unverwüstlichen Stamm einer monarchischen Kultur und Rechtsordnung zieht. Im Innern aber schleicht das erste Gift, von dessen zersetzender Wirkung die Schönheit der Schmarotzerblume einen Vorschmack gibt. Und diese Kostprobe der kommenden Fäulnis ist umso untrüglicher, als sie ohne die leiseste prophetische Absicht zubereitet wurde. Nichts lag dem guten La Fontaine ferner als eine Kassandra zu sein. Er krächzt nicht wie ein Rabe, sondern pfeift uns wie der unbekümmertste Zeisig die Naturgeschichte des sterbenden Königtums vor.

Digitized by Google

ANHANG II.

Die Fabel von der Kutsche und der Mücke.

Einer ähnlichen Stimmung wie der der „Ratte und des Elefanten" ist das Meisterwerk „Die Kutsche und die Mücke" (VII, 9) entsprungen. Zur Wichtigtuerei kommt hier noch die falsche Geschäftigkeit hinzu: eine dem faulen La Fontaine besonders widerwärtige Sache, weshalb er die Mücke mehr mit Ironie als mit Nachsicht behandelt. Von Entschuldigung keine Spur. Ein anderer hätte den Humor aus der Sachlage herausgeholt, hätte uns gezeigt, wie das hilfreich gesinnte Tierchen tatsächlich nur stört und hätte uns zu Gemüte geführt, wie Pferde, Kutscher und Reisende sich belästigt fühlen und den verkannten Freund und Helfer abwehren wie einen Feind. Man denke z. B. an die drollige Komik des täppisch zudringlichen dummen August im Zirkus, wie er den Kunstreitern und Athleten beispringt und Püffe und Gelächter dafür erntet. Diese naheliegende Möglichkeit hat La Fontaine verschmäht, teils weil sie nicht im Bereich seiner verschärften Stimmung lag, teils wohl auch, weil nichts dergleichen in den Quellen stand. Umso entschiedener hat er das Motiv nach der entgegengesetzten Seite getrieben. Niemand, rein niemand nimmt Notiz, weder im Guten noch im Bösen von all der mückenhaften Bemühung. Die schwere Arbeit des Aufstiegs in der Sommerhitze vollzieht sich, als wäre die Mücke garnicht dabei. Dies ist nun im besonderen wie im allgemeinen Sinn un-

Digitized by Google

wahrscheinlich. Im besonderen: denn, wenn sie gar so wichtig tat, wie uns versichert wird, muß irgendwer es doch gemerkt und wenigstens ein Pferdeschwanz sie abgewehrt haben. Im allgemeinen, weil es erfahrungsgemäß noch jedem Wichtigtuer im Leben begegenet ist, daß ihm ein Ungeduldiger die Türe weist. La Fontaine tut, als wäre dies nicht der Fall. Daher der ärgerlich mißmutige Ton seiner Moral:

Ils font partout les nécessaires,
Et, partout importuns, devroient être chassés.

Damit führt er schließlich selbst die abwehrende Bewegung aus, die er so geflissentlich von der Erzählung ferngehalten hat. Offenbar liegt es in seiner künstlerischen Absicht, den Leser ungeduldig zu machen.

Wie erreicht er das? 25 Verse lang zieht er die Wichtigtuerei der Mücke vor uns hin, und zwar in zwei klar voneinander abgesetzten Kurven. 1. Vers 6—16: die Mücke kommt, summt, sticht, rühmt sich und gebärdet sich schließlich wie ein Feldherr. Höher kann es nicht gehen. Jetzt müßte die Zurechtweisung kommen. Statt dessen setzt die zweite Kurve ein, und sie, die Wichtigtuerin weist ihre Opfer zurecht. Zu ihrer Geschäftigkeit gesellt sich, bis das Maß erfüllt ist, ihre Impertinenz. Dann kommt die Reflexion:

Ainsi certaines gens, faisant les empressés,
S' introduisent dans les affaires ...

und ganz am Schluß das Wort, auf das man längst gewartet hat: *devroient être chassés.* Diese Abwehr trifft aber gar nicht mehr die Mücke, sondern geht ins Allgemeine und ist durch

Digitized by Google

den Conditionalis noch weiter geschwächt. Der Dichter mag sich gedacht haben, daß je zögernder und gedämpfter er die Moral vorbrachte, desto entschiedener der Leser ihr beitreten werde.

Warum auch über eine Mücke sich ereifern. Die auf Ungeduld abzielende Erzählung wird daher immer durch Reflexion wieder entspannt. Ungeduldige Stimmung und mildernde Reflexion sind die zwei sich gegenseitig durchdringenden Elemente des kleinen Kunstwerkes. Die Reflexion, erst in der Schlußmoral ausgesprochen, ist in die Handlung der Mücke von Anfang an eingehüllt. Die Mücke *pense à tout moment Qu'elle fait aller la machine.* Man sollte, wenn die Erzählung nur sachlich wäre, erwarten: *pense que c'est elle qui fait ...* oder gar: *que ce soit elle à faire marcher.* Jedenfalls müßte *elle* betont sein. Statt dessen steht es rhythmisch und syntaktisch in der Senkung und im Vorton: und *aller* kommt in den Hochton. Verständlich wird das vom Standpunkt der Mücke aus: *je la fais aller!* „Sie geht ja!" Der Unterschied zwischen ihr und den Pferden kommt ihr gar nicht ins Bewußtsein. Sie wird uns als ein derartig egozentrisches Tierchen dargestellt, daß das Ich sich bei ihr von selbst versteht und nicht erst hervorgehoben zu werden braucht. Ähnlich: *Aussitôt que le char chemine*[1], *Et qu'elle voit les gens marcher, Elle s'en attribue uniquement la gloire. — Uniquement* statt *exclusivement;*

[1] Ursprünglich hatte La F. den hübschen Pikardismus *fait à fait que le ch. chemine* verwendet, den er leider dem Purismus geopfert hat. *Fait à fait* ist nicht gleich *aussitôt*, sondern eher gleich *à mesure que* und deshalb sinngemäßer.

Digitized by Google

uniquement würde eigentlich *à elle* verlangen; aber auch hier unterscheidet sich die Mücke nicht von den andern, sondern überhebt sich über alle. Und schließlich das berühmte Bild: *il semble que ce soit Un sergent de bataille* usw. Gegenständlich genommen paßt das Bild ganz und gar nicht; nur subjektiv, d. h. mückenseitig genommen paßt es. Denn nicht den Reisenden und auch nicht uns kommt sie vor wie ein Feldherr, sondern sich. Es wird aber so hingestellt, als komme sie uns so vor. Die Linie zwischen ihrem und unserem Denken verwischt sich: daher die malerisch-lyrische Wirkung. Die Seelenart der Mücke verbreitet sich über das ganze Bild. Man fühlt und ahnt eine Psychologie, die der Dichter sich hütet zu entwickeln.

... *en ce commun besoin* ist wiederum mückenseitig. Die andern wissen genau, wessen Sache die Fortbewegung der Kutsche ist.

[*Elle*] *se plaint qu'elle agit seule.* In der Regel regiert *plaindre* den Konjunktiv, nämlich als Ausdruck einer Gemütsbewegung; den Indikativ aber nur als ein Verbum des Sagens. Hier, sollte man meinen, liegt affektische Klage vor. Aber der Dichter hat ein Sagen, eine uneigentlich direkte Rede der Mücke im Ohr und setzt den Indikativ. Mit Konjunktiv müßte es heißen: *elle se plaint qu'elle soit seule à agir*, nicht etwa *qu'elle agisse*, denn nicht über das Handeln klagt sie, sondern über das Alleinsein dabei.

Die Doppelpunkte zwischen *Le moine disoit* ...: *une femme chantoit:* und *il prenoit bien son temps* ... *c'étoit bien de chansons qu'alors il s'agissoit* deuten wiederum auf

Digitized by Google

verkürzte uneigentlich direkte Rede hin und verwischen die Grenze zwischen Erzähler und Mücke.

Also hat der Dichter sich wieder und wieder in die Gemütsart der Wichtigtuerin, die ihm so antipathisch ist, sympathetisch versenkt. Der Ironie hält ein versteckter Humor, ein lächelndes inneres Mitmachen die Wage. Die Mücke soll uns verhaßt werden, und dennoch liebt sie der Dichter; sie soll ganz und gar nicht wichtig genommen werden, und dennoch widmet er ihr 24 Verse von den 32 der ganzen Fabel. Sie soll lästig erscheinen, aber niemand wehrt sie, niemand bemerkt sie, und niemanden stört sie als nur den Moralisten. Ihre Bemühung soll wertlos erscheinen gegen die der sechs Pferde, denen doch nur drei freilich laut- und inhaltschwere Verse gewidmet sind.

So mildert das eine Moment das andere; und das Ergebnis dieser sinnreichen Widersprüche ist das heiterste Gleichgewicht.

Unsere Bewunderung für die Einheitlichkeit des Ganzen kann nur steigen, wenn wir die Vielheit der Vorlagen betrachten, aus der es zusammengewachsen ist. Es kommen in der Hauptsache drei Fassungen in Betracht, von denen ich je eine Variante mitteile.

1. Aesopi Fabulae, Neveletus, S. 262:

> In Bouis cornu residebat culex, canebatque. Boui autem dixit, si tuum grauo collum, discedam. Cui ille, Neque cum accessisti noui, neque si manseris, curae mihi est.

Digitized by Google

Sic inglorios et infames homines et pugnantes tyrannos indicat fabula.

Vgl. auch Neveletus, S. 358f.

2. Phaedri Fabularum Lib. III, Neveletus, S. 420:

Musca in temone sedit et Mulam increpans:
Quam tarda es inquit: non vis citius progredi?
Vide ne dolone collum compungam tibi.
Respondit illa: verbis non moueor tuis,
Sed istum timeo sella qui prima sedens
Jugum flagello temperat lento meum,
Et lora frenis continet spumantibus.
Qua propter, aufer friuolam insolentiam:
Nam ubi tricandum et ubi currendum est, scio.
Hac derideri fabula merito potest,
Qui sine virtute vanas exercet minas.

Vgl. auch Neveletus, S. 513.

3. Abstemii Fabulae, Neveletus, S. 541.

Quadrigae in stadio currebant, quibus musca insidebat: Maximo autem pulvere tum equorum pedum pulsu, tum rotarum volutatione exorto, dicebat musca: Quam magnam vim pulveris excitaui?

Haec fabula ad eos spectat, qui cum ignaui sint, alienam tamen gloriam suis magnificis verbis in se transferre conantur.

Digitized by Google

ANHANG III.

Die Wolfsfabeln.

Wie innerhalb eines und desselben „moralischen" Themas aus einem ersten Motive in allmählichem Fortgang sich zäh und zusammenhängend die andern herausschieben, kann man besonders schön an einer vier- bis fünfgliederigen Reihe von Wolf-Fabeln verfolgen:

1. Le loup et l'agneau, I, 10, in zwei Fassungen.
2. Le loup devenu berger, III, 3.
3. Les loups et les brebis, III, 13.
4. Le loup et les bergers, X, 5.

In der ersten Fabel hält La Fontaine sich ziemlich eng an seine Quelle: Aesopi fabulae Nr. 233, bei Neveletus S. 274f.: Lupus agnum intuitus in fluvio quodam potantem, voluit iusta cum ratione devorare. Igitur supra eum stans, quasi aquas turbaret neque bibere sineret, accusavit. Cui summis se labris bibere respondenti adeo neque alias posse infra eum stantem, aquam supra turbare, subiecit lupus, sed prius tu patri maledixisti meo, cui agnus tum non fuisse cum responderet, addidit lupus, etsi excusatione non indigeas, tibi tamen minime parcam. — Indicat oratio quibus propositum est iniuste agere apud eos non valere excusationem.

Aus den Manuscrits de Conrart und dem Manuscrit de Sainte-Geneviève läßt sich mit annähernder Sicherheit

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

eine erste Fassung des La Fontaineschen Textes gewinnen. Sie lautet:

(La raison du plus fort est toujours la meilleure:
Nous l'allons montrer tout à l'heure.)[1].

Un Agneau se désaltéroit
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient[2] à jeun, qui cherchoit aventure,
Et que la faim en ces lieux attiroit.
«Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?»
Dit cet animal plein de rage:
«Tu seras châtié de ta témérité.»
— «Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté
Ne se mette pas[3] en colère;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vais désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle;
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.»
— «Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Ne me cherche point de raison;
Car tout à l'heure il faut que je me venge.»
Là-dessus, au fond des forêts
Le Loup l'emporte, et puis le mange
Sans autre forme de procès.

---

[1] Die Moral fehlt im Ms. de Ste. Genev.
[2] survint Ms. de Ste. Genev.
[3] point Ms. de Ste. Genev.

Digitized by Google

Diese kurze Fassung genügte vollauf, um den brutalen Dummkopf zu kennzeichnen, dessen Gründe seine Körperkräfte sind:

Ne me cherche point de raison!

In einer erweiterten Fassung aber hat La Fontaine an der Stelle dieses Verses die Zwiesprache verlängert:

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle;
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
— Comment l'aurois-je fait si je n'étois pas né?
Reprit l'Agneau; je tette encor ma mère.
— Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
— Je n'en ai point. — C'est donc quelqu'un des tiens;
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers, et vos chiens.
On me l'a dit: il faut que je me venge.»
Là-dessus usw.

Die Anregung zu diesem neuen Zug dürfte dem Dichter aus Phaedrus gekommen sein. Dort (Neveletus, S. 390) heißt es:

Repulsus ille veritatis viribus,
Ante hos sex menses, ait, maledixisti mihi.
Respondit Agnus: Equidem natus non eram.
Pater hercle tuus, inquit, maledixit mihi.
Atque ita correptum lacerat iniusta nece.

(Vgl. auch Neveletus, S. 487f.).

Damit hat sich aber das Charakterbild des Wolfes verschoben. Er erscheint jetzt nicht bloß brutal und dumm,

Digitized by Google

sondern auch plump, hilflos plump. Nicht einmal mit den Gründen eines neugeborenen Lämmleins wird er fertig und möchte sich doch den Anschein geben, einen stichhaltigen Grund zu haben. Schon kommt der Heuchler in ihm zum Vorschein. Schließlich, indem La Fontaine einen kleinen Schritt weiter geht als Phaedrus und den Wolf noch sagen läßt:

C'est donc quelqu'un des tiens;
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers, et vos chiens. ...

findet der Wolf tatsächlich doch einen vernünftigen Grund, einen guten Grund des Kriegsrechtes, nämlich den, daß das Lamm in das Lager und zur Sippe seiner Erbfeinde gehört, die er doch wohl schädigen darf. Jetzt rächt er sich am Schäfer und am Schäferhund, nicht mehr am Lamm. Es eröffnet sich der Ausblick, daß nicht er allein der Gewalttätige ist, sondern nur ein Teil einer ganzen Welt von Gewalttätigkeiten. Ob in dieser Welt der Wolf der Stärkere ist, wäre erst noch die Frage; und man versteht, daß La Fontaine sich mit dem Gedanken tragen konnte, die Eingangsmoral von der *raison du plus fort*, die zu der erweiterten Fassung nur noch teilweise paßte, zu unterdrücken.

Wahrscheinlich war ihm, als er die Erweiterung schrieb, schon das Motiv des heuchlerischen, als Hirte verkleideten Wolfes (III, 3) aufgetaucht. Indem er diese zweite, bzw. dritte Wolf-Fabel ausspann, ergab sich ihm der Gedanke, daß die Heuchelei schließlich daran scheitert, daß sie zu

Digitized by Google

äußerlich, nicht tief und gründlich genug ist. Die Kleider und die Pose eines Hirten vermag der Wolf sich anzulegen, indem er aber auch seine Stimme nachahmen will, verrät er sich. Moral:

Quiconque est loup agisse en loup:
C'est le plus certain de beaucoup.

Von hier aus beginnt ein neues Motiv den Dichter anzuziehen, nämlich die Frage, inwieweit der Wolf nicht etwa nur durch Heuchelei, sondern überhaupt durch Vorsatz, Wille, Vertrag oder Gesetz seine Raubtiernatur hintanhalten kann. Das Thema ist, wohlgemerkt, noch immer dasselbe: nämlich das naturrechtliche Verhältnis des Wolfes zum Schaf, oder des Starken zum Schwachen, aber die Frage hat sich dahin vertieft, ob und wie das natürliche Verhältnis sich zu einem rechtlichen veredeln kann. In der Fabel Les loups et les brebis (III, 13) wird die Probe gemacht. In leichter Abweichung von ihren Quellen verschleiert die La Fontainesche Erzählung zunächst die Gesinnung der vertragschließenden Wölfe und läßt den Bruch des Vertrages nicht von den alten Wölfen, die den Vertrag unterzeichnet haben, ausgehen, sondern von der in ihren Jungen plötzlich erwachenden Raubtiernatur. Erst in der Schlußmoral werden die Wölfe als *ennemis sans foi* enthüllt. Aber auch dabei ist noch immer der Doppelsinn von *foi* zu bedenken. Es kann die Gesinnung bezeichnen, die man hegt und ebensogut die Glaubwürdigkeit, die man verdient. Jedenfalls hat La Fontaine — und gewiß nicht ohne Absicht — ein Pförtchen offengelassen für den naiven schaf-

Digitized by Google

mäßigen Optimismus, daß die Wölfe es zunächst mit ihrem Friedensangebote ehrlich gemeint haben. Der Reiz und Witz seiner Fabel beruht ja gerade auf der scheinbar neutralen Synthese der beiderseitigen Interessen und Denkungsarten.

Après mille ans et plus de guerre déclarée,
Les Loups firent la paix avecque les Brebis.
C'étoit apparemment le bien des deux partis;
Car si les Loups mangeoient mainte bête égarée,
Les Bergers de leur peau se faisoient maints habits.
Jamais de liberté, ni pour les pâturages,
Ni d'autre part pour les carnages:
Ils ne pouvoient jouir qu'en tremblant de leurs biens.

Es bleibt dem Leser überlassen, den Sophismus zu entwirren, der aus der Torheit des einen und der Schlauheit des andern Teiles gewoben ist. Aber wie — wenn nicht einmal Schlauheit, sondern reines Friedensbedürfnis, wirkliche Kriegsmüdigkeit und Sehnsucht nach Aussöhnung auf beiden Seiten gewirkt hätten, wenn eine plötzliche Anwandlung heiligen Willens zur Güte und Einheit den Frieden gestiftet hätte? Mir scheint, daß La Fontaine diese Möglichkeit zwar nur ganz leise angedeutet hat in Wendungen wie *Après mille ans et plus de guerre déclarée* oder: *La paix est fort bonne de soi; J'en conviens* ... aber ausgeschlossen hat er sie jedenfalls nicht. Ich kann sogar beweisen, daß seinen französischen Lesern sich diese Meinung einmal aufgedrängt hat. Als im Jahre 1791 die beiden feindlichen Parteien der Assemblée législative in einem

Digitized by Google

Augenblick der Begeisterung ihre Zwietracht und alle Feindseligkeit feierlich abgeschworen und einen gefühlsduseligen Frieden geschlossen hatten, konnte man tags darauf an den Mauern von Paris die La Fontainesche Fabel vom Wolf- und Schaf-Frieden angeschlagen sehen.

Und schließlich hat La Fontaine selbst in einer der schönsten Fabeln seiner Spätzeit das Motiv des sentimentalen und reuigen Wolfes behandelt und seinem Thema die letzte Vertiefung gegeben: Le loup et les bergers X, 5. Er zeigt sich hier den Quellen gegenüber von einer bemerkenswerten Selbständigkeit. Äsop und Abstemius geben eine kurze, einfache Situation: Ein Wolf (oder Fuchs) sieht Hirten (oder Weiber) einen Hammel (oder ein Huhn) in Ruhe verspeisen. Was wäre das für ein Geschrei, sagt er, wenn ich dergleichen täte. — Nirgends ein Hinweis, daß der Wolf seine Raubtiernatur ändern will. Dieses Motiv muß La Fontaine aus einer andern Fabel genommen haben[1]. Wie dem auch sei: der Kern des Gedichtes ist Ironie gegen Menschenrecht und Verehrung der natürlichen Weltordnung, eine echt La Fontainesche Stimmung.

Ironie und Pathos sind denn auch die Grundnoten, aus denen die lyrische Melodie dieser Fabel geflochten ist.

Un Loup rempli d'humanité
(S'il en est de tels dans le monde)
Fit un jour sur sa cruauté,
Quoiqu'il ne l'exerçât que par nécessité,
Une réflexion profonde.

[1] Vgl. z. B. Marie de France, Die Fabeln, Ed. Warnke, Halle 1898, Nr. 50: De lupo et ariete.

Digitized by Google

« Je suis haï, dit-il; et de qui? de chacun.
Le Loup est l'ennemi commun.
Chiens, chasseurs, villageois, s'assemblent pour sa perte;
Jupiter est là-haut étourdi de leurs cris:
C'est par là que de loups l'Angleterre est déserte,
On y mit notre tête à prix.
Il n'est hobereau qui ne fasse
Contre nous tels bans publier;
Il n'est marmot osant crier
Que du Loup aussitôt sa mère ne menace.
Le tout pour un âne rogneux,
Pour un mouton pourri, pour quelque chien hargneux,
Dont j'aurai passé mon envie.
Et bien! ne mangeons plus de chose ayant eu vie:
Paissons l'herbe, broutons, mourons de faim plutôt.
Est-ce une chose si cruelle?
Vaut-il mieux s'attirer la haine universelle? »
Disant ces mots, il vit des Bergers, pour leur rôt,
Mangeants un agneau cuit en broche.
« Oh! oh! dit-il, je me reproche
Le sang de cette gent: voilà ses gardiens
S'en repaissants eux et leurs chiens;
Et moi, Loup, j'en ferai scrupule?
Non, par tous les Dieux! non; je serois ridicule:
Thibaut l'agnelet passera,
Sans qu'à la broche je le mette;
Et non-seulement lui, mais la mère qu'il tette,
Et le père qui l'engendra. »

Digitized by Google

Ce Loup avoit raison. Est-il dit qu'on nous voie
Faire festin de toute proie,
Manger les animaux; et nous les réduirons
Aux mets de l'âge d'or autant que nous pourrons?
Ils n'auront ni croc ni marmite?

Bergers, bergers! le Loup n'a tort
Que quand il n'est pas le plus fort:
Voulez-vous qu'il vive en ermite?

Die Ironie in der Fabel sieht jedermann. Sie tritt schon zu Anfang in den spöttisch eingeschalteten Versen 2 und 4 zutage. Aber nur wenige hören das wilde Pathos des reißenden Tieres, das die falsche Hülle von sich wirft. Vers 30ff.: *Thibaut l'agnelet passera* usw. Doch auch in diesem Pathos noch ist Ironie und würzt es sarkastisch. Es klingt wie wollüstige Rache an törichten Satzungen der Menschen.

In der Moral vollends beobachtet man ein merkwürdiges Gewebe von eindringlich feierlichem Ton und Witz und Scherz. *Les mets de l'âge d'or* und gleich daneben *croc* und *marmite*. Französische Kritiker haben sich an diesen „Disharmonien" gestoßen. Sie sind auch für klassischen Kunstgeschmack höchst gewagt, aber sie lösen sich alsbald wieder auf. Von den drei Schlußversen klingt der erste beinahe prophetenhaft, dann tritt die Ironie hervor und stellt mit der letzten Scherzfrage das Gleichgewicht wieder her.

Voulez-vous qu'il vive en ermite?

Digitized by Google

Ja, dieser Schluß, der die Möglichkeit eines Wolfes als büßenden Einsiedelmönches aufblitzen läßt, erhellt die ganze Gestalt des *Loup rempli d'humanité* und läßt uns die *réflexion profonde* seines Selbstgespräches noch besser verstehen. Diese ist in der Tat höchst merkwürdig: ebenfalls gewoben aus Feierlichkeit und Scherz, Pathos und Ironie. Man muß sich fragen, ob Reue und Bekehrung des Wolfes echt sind, oder ob er ein Heuchler ist? Es dürfte sich so verhalten, daß der Wolf an und für sich die Sache tief ernst nimmt, aber der Dichter darüber lachen muß. Der Dichter scherzt wie ein kleiner Kobold in die schwermütige Meditation des Wolfes hinein. Er paßt sich nicht, wie sonst so oft, der Sinnesart seines Helden an, sondern umgekehrt: der Gedanke des Tieres, sein Bekehrungswille wird vom Dichter nicht recht geglaubt. Obgleich man syntaktisch eine direkte Rede hat, ist es kaum mehr möglich, daß der Wolf sich gerade so ausgedrückt hätte, d. h. so außerordentlich sachlich, unpersönlich und überwölfisch, als ob es sich um ihn selbst garnicht handelte. *Je suis haï — et de qui?* Die Frage klingt wie der Zwischenruf eines ungläubigen Lauschers; denn der Wolf weiß es doch genau. *Le Loup est l'ennemi commun* statt *moi, je* oder *nous autres*. Daß er nun bei dem Geschrei einer Jagd, die nur ihm gilt, an Jupiter denkt, dem es die Ohren verschlägt, das ist eine merkwürdige Abschweifung des Gedankens über das eigene Lebensinteresse hinaus. Ja, er denkt gar an ein Edikt des Königs Edgar von England (959—75) gegen die dortigen und damaligen Wölfe, er denkt an Kindermärchen und Sprichwörter, die ihm unmittelbar gewiß nicht wehe tun. Ein Wolf, der unter

Digitized by Google

diesen moralischen Schlägen leidet und an die körperlichen Wunden, Bisse und Hiebe sich nicht mehr erinnert: das ist mehr als Anthropomorphisierung, das ist geradezu eine philosophische Verklärung des Tieres. Der Wolf entpuppt sich als ein hoher einsamer Denker. Von seiner übersinnlichen Warte aus verkleinern sich ihm auch die Sünden und der Schade, den er angerichtet hat. Mit erhabener Nachlässigkeit spricht er davon: *le tout pour un âne rogneux, pour un mouton pourri, pour quelque chien hargneux, dont j'aurai passé mon envie.* Ist es denn der Mühe wert, sich dem Haß und geistigen Unwillen der Menschheit auszusetzen, der Befriedigung eines ärmlichen Gelüstes halber! Man beachte das Futurum exactum: *dont j'aurai passé mon envie:* ich werde es ja wohl pecciert haben. Er sagt nicht einmal pecciert, sondern *passé mon envie*, d. h. *fait passer mon envie.* Das Ganze gilt ihm nur als eine Schwachheit seines Fleisches noch. Nicht daß er sich entschuldigen wollte, oder beschönigte. Er ist ein Büßer, der innerlich abgeschlossen hat mit den eigenen Sünden, wie mit denen der Welt. Daher sein Entschluß, künftig von Gras zu leben, oder gar den freiwilligen Hungertod zu leiden, gar nicht als großer Willensaufschwung vorgetragen wird, sondern mit friedlicher Selbstverständlichkeit wie eine längst gereifte Sache. Der seelische Friede ist so groß, daß der Verzicht auf das Sinnenglück des Fleischfressers keine Anstrengung mehr kostet. — Dem Leser jedoch wird mit dem *paissons l'herbe, broutons* die Komik eines Wolfes als vegetarischen Wiederkäuers nun völlig drastisch.

Vaut-il mieux s'attirer la haine universelle?

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ich will im Frieden mit der Weltordnung sein, sagt sich der Wolf. Da bietet diese Weltordnung ihm plötzlich ein ganz anderes Bild, und dieser Eindruck schleudert ihn mit der Wucht eines Naturereignisses in sein angeborenes Wesen zurück. Ja er geht aus den abgeschüttelten Meditationen nur noch sarkastischer, noch wilder und sich selbst getreuer wieder hervor. Gegen die komische Verirrung seiner Askese erhebt sich die pathetische Wahrheit der Natur.

Überblickt man die Wandlungen, die der La Fontainesche Wolf durch fünf Bearbeitungen bzw. Fabeln hin erfahren hat, so sieht man, wie er von der geistlosen Tierheit durch eine Schulung des Denkens, Heuchelns, Berechnens, Paktierens und schließlich der Selbsterziehung und Überspannung hindurch sich zu selbstbewußter Tierheit und zu einer geistigen Wolfsnatur zurückfindet. Er macht ein seelisches Leben durch, so typisch und regelrecht, daß man ihn sich in verschiedenen Lebensaltern denken könnte: in der ersten Fabel hat er die übermütige Brutalität des Jünglings, in deren späterer Fassung schon einen Ansatz zum Heuchler, der in der zweiten Fabel sein erstes Lehrgeld zahlt; in der dritten hat man die Wölfe als Diplomaten und darf sie sich im Mannesalter denken; und der Wolf der letzten Fabel, den die Lebensmüdigkeit zum ersten Male anwandelt, steht an der Schwelle des Greisenalters.

Digitized by Google

ANHANG IV.

Einige Quellentexte.

Im folgenden gebe ich diejenigen Texte, die H. Regnier in seiner La Fontaine-Ausgabe nicht mitgeteilt hat aus dem Livre des lumières ov la conduite des roys composé par le sage Pilpay Indien. Tradvit en françois par David Sahid d'Ispahan Ville capitale de Perse. A Paris, chez Simeon Piget, rue Sainct Jacques, à la Fontaine. M.DC. XLIV. avec privilege dv Roy. XIV u. 286 SS. 8°.

1. Zu Fabel VII, 16.

Livre des lum. S. 251 ff.

Il y a quelque temps, que i auois fait mon nid sur vn arbre, où i'auois pour voisin vne Perdrix, auec laquelle ie fis amitié, à cause du voi inage, et nous nous entretenions souuent de di- [252] verses choses. Ie ne sçay pour quel suiet elle s'absenta, et demeura si longtemps sans paroistre, que ie la croyois morte, mais elle reuint quelque temps apres, et trouua sa maison occupée par vn autre Oiseau, qu'elle vouloit mettre dehors, mais il refusa, d'en sortir, disant, que sa possession estoit iuste et legitime. La Perdrix au contraire, pretendoit rentrer dans son bien, et tenoit cette possession: de nulles valeur, (sic!) ie fis mon effort pour les accorder, mais ie ne fis que perdre mon temps; à la fin, la Perdrix dist, il y a icy prés, vn Chat tresdeuot, qui iesne tous les iours, ne fait mal à personne, et demeure nuict et iour en priere, nous ne sçaurions trouuer vn Iuge plus equitable; l'autre s'y accorda, et tous deux l'allerent trouuer, ie les suiuis plustost pour voir ce Chat de bien, que pour entendre leurs disputes. En entrant, ie vids vn Chat

Digitized by Google

debout, tres-attentif à vne longue priere, sans se tourner de costé ny d'autre, de cette longue et importune priere, me fit dire ce vieux Prouerbe, que la clef de la porte de l'Enfer, c'est la longue oraison deuant le monde: ie [253] demeuray en effet estonné de cette hypocrisie, et i'eus la patience, que ce venerable Chat eut finy sa longue priere, et aussi-tost la Perdrix s'aduança auec sa partie, et apres vne grande reuerence, le supplierent d'escouter leurs differents, et les iuger selon l'equité. Le Chat faisant le dicsret, escoute le plaidoyé de l'autre Oyseau, puis s'addressant à la Perdrix, ô belle fille, luy dist-il, ie suis vieux, et ie n'entends pas de loing, approchez vous, et haussez vostre voix, afin que ie vous entende mieux, ils s'appocherent tout prés, sans s'en mesfier, le voyant si deuot: mais aussi-tost que cét hypocrite les vid auprés de luy, il se ietta sur eux, et fit vn bon repas de tous les deux. — Vous voyez par cét exemple, qu'il ne faut iamais se fier à vn trompeur. ...

2. Zu Fabel VIII, 21.

Livre des lum. S. 112f.

Vn Faucon disputoit auec vne Poule, et disoit, vous estes ingrate, et inconstante. Quelle ingratitude auez vous veuë en moy? respondit la Poule. En voulez-vous vne plus grande, repliqua le Faucon, que celle que vous commettez continuellement enuers les hommes qui ont vn extreme soin de vous, iour et nuict, cherchant le iour de tous costez, de quoy vous nourrir, et vous engraisser, et la nuict, il (sic!) vous preparent vn lieu pour vostre repos, ont le soin de tout fermer, de peur que vostre somme ne soit interrompu par quelque autre animal, et cependant lors qu'ils veulent vous prendre, vous fuyez. Ce que ie ne fais pas, moy qui

Digitized by Google

suis vn Oiseau sauuage, à la moindre caresse qu'ils me font, ie suis appriuoisé, ie me laisse prendre, et ie ne mange que dans leurs mains. La Poule dist, [113] il est vray, mais vous ne sçauez pas la cause de ma fuite; c'est que vous n'auez iamais veu vn Faucon à la broche, et moy i'ay veu des poules en toutes sortes de sauces.

I'ay apporté cét exemple, pour vous monstrer que ceux qui veulent se fourrer à la Cour, n'en sçauent pas les incommoditez.

---

3. Zu Fabel VIII, 27.

Livre des lum. S. 216f.

Il y auoit vn grand chasseur, et vn vray deserteur de Pays, lequel estoit insatiable des venaisons qu'il prenoit. Vn iour estant de retour de la chasse auec vn grand Daim qu'il auoit pris, comme il sortait du bois, vn Sanglier se presente à luy. Le voyla d'abord enflamé du desir de tuer encore cette beste, c'est autant de prouision, disoit-il, et aussi-tost prend son arc, le bande, et descoche sa fleche contre le Sanglier, si adroitement, qu'il le blesse à mort, lequel se sentant frapé, vint auec vne telle furie contre le chasseur, qu'il luy fend tout le ventre auec ses deffenses, et tombent tous deux morts sur la place.

Cependant, voicy vn Loup affamé qui passe par là, et voyant tant de viandes par terre, fut extremement aise, il ne faut pas, dit-il en soy-mesme, estre prodigue de tant de biens, mais mesnageant cette bonne fortune, ie dois bien conseruer toutes ces prouisions. Or comme la faim [217] le pressoit, il en voulut manger quelque chose. Pour cét effet, laissant là les bonnes viandes bien grasses, il alla commencer par la corde de l'arc qui estoit de boyau. Il n'eut pas plustost coupé la corde que l'arc (qui estoit bien

Digitized by Google

bandé) luy donna vn si grand coup contre l'estomach, qui le ietta tout roide mort sur les autres corps.

I'ay apporté cét exemple, pour vous monstrer qu'il ne faut point estre auaricieux des biens de ce monde.

4. Zu Fabel IX, 1.

Livre des lum. S. 137ff.

Il y auoit vn Marchand, desireux de faire vn long voyage, il auoit peu de fonds, et pensa en soy-mesme; il faut deuant que de partir, que ie laisse en cette [138] ville, vne somme, a fin que si ie perds tout en mon voyage, au moins ie trouue à mon retour de quoy me tirer de la necessité. Pour cét effet, il mit quelque cent liures de fer en depost, chez vn sien amy, le priant de les garder jusques à son retour, puis luy ayant dit adieu, il partit. Apres quelque temps, il reuint de son voyage, et eut envie de vendre son fer, il alla trouuer son amy ne sçachant pas qu'il l'auoit desia vendu pour ses debtes. Son amy luy respondit; i'auois mis vostre fer dans vne chambre bien fermée, m'asseurant qu'il seroit en seureté, mais ie n'avois pas pris garde, que dans cette chambre il y auoit vn trou de rat, lequel a mangé tout vostre fer. Le Marchant fit l'ignorant, et dist, il est vray que les rats ayment fort le fer. Cette response pleust à cét amy, et bien aise d'auoir persuadé que les rats mangent le fer, il creust qu'il le deuoit festoyer pour luy oster tout soubçon. Il le prie de venir prendre vn mauuais repas en sa maison; le Marchand le refusa pour lors, à cause d'vne affaire qui le pressoit, promettant d'y aller le lendemain. Il sortit ainsi du [139] logis de son amy, et en s'en allant, il amena auec soy vn de ses enfans, qu'il cacha. Le lendemain matin, il ne manqua pas d'aller trouuer son amy, qui sortit au

Digitized by Google

deuant de luy, auec des larmes. Le Marchand luy en demanda la cause, qu'il n'ignoroit pas. Il respondit! Ah mon cher amy, ie vous prie de m'excuser si ie ne vous faits point bon accueil, dés hier, i'ay perdu vn de mes petits enfans, et ie ne l'ay peu trouuer, iusques à present, apres l'auoir fait chercher à son de trompe par tout. Le Marchand respondit, hier au soir, en sortant d'icy, ie vids vn enfant en l'air, qui estoit porté par vn Hibou; ie ne sçay si c'est le vostre. O ignorant, repliqua l'autre, pourquoy dites vous des choses impossibles, et vn mensonge si euident; comment est-ce qu'vn Hibou qui ne pese tout au plus que deux ou trois liures, pourroit enleuer vn enfant qui en pese prés de cinquante. Le Marchant dist, ne vous estonnez pas de cela: car dans le Pays ou vn rat mange cent liures de fer, vn Hibou peut enleuer vn enfant de cinquante liures. L'autre conneut que le Marchand n'e- [140] stoit pas si sot qu'il croyoit, il luy demanda pardon de l'auoir voulu tromper, luy rendit son fer, et prist son fils.

Cét exemple vous monstre, que puis que vous trompez celuy-mesme à qui vous auez tant d'obligation, à plus forte raison, tromperez vous ceux auec lesquels vous n'auez qu'vne simple amitié, voila pourquoy vostre compagnie est dangereuse.

---

5. Zu Fabel IX, 7.

Livre des lum. S. 279 ff.

Vn homme de bien se promenant vn iour au bord d'vne Fontaine, vit tomber à ses pieds vne Soûry du bec d'vn Corbeau, qui ne la tenoit pas trop bien, cét homme par pitié la prit et la porta chez soy, mais craignant qu'elle ne fit quelque desordre, il pria Dieu de la changer en vne fille, ce qui fust fait, tellement qu'au lieu d'vne Soûry, il

Digitized by Google

vist vne fort belle fille, laquelle il donna à nourrir, et apres quelques années, elle paruint en âge d'estre mariée; le bon-homme luy [280] proposa de choisir vn mary dans toute la nature, de quelque espece qu'elle voudroit, et qu'elle l'auroit: ie veux dit-elle, vn mary qui soit si fort qu'il ne puisse estre vaincu; le mary que vous demandés, respondit le vieillard, ne peut estre que le Soleil: le lendemain matin il alla au Soleil, et luy dit. Ma fille desire vn mary qui soit tres puissant et inuincible, ie vous ay choisi pour tel: la nuée empeche ma force, respondit le Soleil, addressez vous à elle.

Le bon-homme courut à la nuée, et luy fit la mesme demande, mais elle respondit que le vent estoit plus fort qu'elle, puis qu'elle (sic!) le faisoit aller où bon luy sembloit: le pauure homme s'addresse au vent, qui luy monstra que sa force estoit arrestée par la Montagne à laquelle il deuoit s'adresser, ce qu'il fit auec la mesme demande, mais elle confessa que le Rat estoit plus fort qu'elle, puis qu'il la percoit (sic!) de tous costés, et entroit iusques dans ses entraillez; le bon-homme alla pour la derniere fois trouuer le Rat, et luy offrit sa fille, luy estant destinée com- [281] me au plus fort de la nature, qu'il accepta, disant que depuis long-temps il cherchoit vne compagnie, le bon-homme de retour, au logis rendit response à sa fille, du succés de son voyage, pour sçauoir si elle agreroit le Rat, comme elle fit; ce qui estonna tellement le vieillard, les voyant tous deux consentans, qu'il se mit en priere pour demander que la fille retournast en son premier estat, ce qu'il obtint. Pour nous apprendre que toute chose reprend son premier estre, par vne inclination naturelle.

Digitized by Google

6. Zu Fabel IX, 15.

Livre des lum. S. 259f.

Il y auoit vn marchand fort riche mais laid et de mauuaise mine, et humeur, vieux, auare, sans amitié; il auoit vne femme toute contraire, sage, belle, et vertueuse: le mary l'aymoit de mille coeurs et la femme le fuyoit de mille iournées, et plus il la desiroit plus elle s'en detournoit, vne nuict par hasard il entra vn voleur dans leur Chambre, le mary estoit endormy, mais la femme qui veilloit, voyant le larron eut telle peur qu'elle courut embrasser son mary, qui s'é- [260] üeille et transporté de ioye de se voir entre les bras de celle qu'il cherrissoit tant, s'escria et dist: ô bon-heur inesperé! ie souhaiterois en sçauoir l'autheur, pour luy rendre mon homage comme à vn Dieu tutelaire, et regardant d'vn costé et d'autre il aperçeut le larron à qui il dist, ô que tu sois le tres-bien venu, prens tout ce qui te plaira, ie ne sçaurois te payer le bon seruice que tu me viens de rendre. I'ay apporté cét exemple, pour vous monstrer qu'il arriue quelque fois des choses par le moyen des ennemis, qui nous sont agreables, et nous font obtenir, ce que nous n'auons peu auoir par l'assistance de nos amis....

7. Zu Fabel X, 1.

Livre des lum. S. 204ff.

Il y auoit vn homme qui passoit par vn bocage monté sur vn Chameau. Il vint se reposer au mesme endroit d'où vne Carauane venoit de partir, et où elle auoit laissé du feu à demy esteint, duquel quelques estincelles furent iettées dans vn buisson, agitées par vn vent assez violent, qui enflamma d'abord les brossailles, au dedans desquelles

Digitized by Google

s'estoit glissée vne grosse Couleuure, laquelle se voyant enuironnée de flames, fut bien estourdie, ne sçachant par où sortir. Lors qu'elle se sentit bien pressée de la chaleur, et qu'elle estoit en peine de trouuer quelque issuë pour se sauuer, elle apperceut cét homme qui montoit sur le Chameau, pour passer outre. Que seroit-ce, dist-elle, si cét homme estoit si charitable, que de me deliurer d'vn si eminent peril. L'homme qui naturellement estoit fort pitoyable, voyant la Couleuure si prés de sa fin; il est vray ,dit-il en soy-mesme, que ces animaux sont [205] ennemys iurez des hommes, mais aussi les bonnes œuvres sont fort estimables, puis que quiconque seme la grene des bonnes œuvres, ne peut faillir de cueillir le fruict des benedictions. Apres ceste reflexion, il prit vn sac qu'il auoit, et l'ayant attaché au bout de sa lance, le tendit à la Couleuure, qui se ietta aussi-tost dedans, voyant vn secours si fauorable, puis apres l'homme l'ayant tirée à soy, deslia le sac, et dist à la Couleuure, d'aller là où bon luy sembleroit, à condition de ne plus nuire aux hommes, voyant l'vtilité qu'on en peut tirer. Ne croyez pas, respondit la Couleuure, que ie m'en vueille aller de la sorte, ie veux auparauant ietter ma rage, et mon venin sur vous, et sur vostre Chameau. Ayez de la Iustice, repliqua l'homme, et dites moy en quelle Religion, il est permis de recompenser le bien par le mal. Ie ne feray en cela, reprit la Couleuure, que ce que vous-mesmes exercez tous les iours, qui est de reconnoistre vne bonne action par son contraire, et faire du desplaisir à celuy duquel on a receu du plaisir. Vous ne me sçauriez prou- [206] uer cette proposition, respondit l'homme, et si vous me monstrez vn autre qui soit de vostre opinion, ie consentiray à tout ce que vous m'imposerez. La Couleuure regarda autour de soy, et vid venir de loin une Vache. Proposons à cette Vache nostre question, dit-elle, et nous verrons ce qu'elle respondra. Ie le veux bien, dist l'homme, et lors qu'ils furent prés d'elle, la Couleuure prit la parole, et dist. Comment

Digitized by Google

faut-il recompenser vn bien-fait? Par son contraire, respondit la Vache (selon la loi des hommes) et ie ne dits pas cela sans experience. Car i'appartiens à vn homme qui tire de moy mille profits: tous les ans, il a de moy vn Veau, i'ay fourny sa maison de laict, de beurre, de fromage, et ay estably son mesnage, et à present que ie suis vieille, et qu'il est hors de mon pouuoir de luy faire du bien, il m'a enuoyé dans ce Pré, pour m'engraisser, et pour toute recompense, vn de ces iours me faire couper la gorge par vn Boucher, à qui il m'a venduë. N'est-ce pas là recompenser vn bien par le mal? Et (sic) bien, ce dit la Couleuure, ne vous ay-ie pas [207] voulu traitter selon vos coustumes. Ce n'est pas assez, respondit l'homme (tout estonné) d'vn tesmoin pour me conuaincre, il faut que vous m'en presentiez vn autre de mesme opinion, pour subir vostre loy. A cela ne tienne, reprit la Couleuure, nous n'auons qu'à nous addresser à cét Arbre qui est deuant nous, et s'estans (sic) aduancez, elle fit la mesme demande à l'Arbre, qu'elle auoit fait (sic) à la Vache, qui luy fit la response qu'elle attendoit. Parmy les hommes, disoit l'Arbre, les biens ne sont recompensez que par le mal, et pour vous monstrer comme cela est vray; vous voyez comme ie suis en cette large campagne, le seul refuge des passants, pour les garantir de l'ardeur du Soleil; et cependant, après qu'ils se sont rafraichis, et ont pris le repos dessous mon ombrage, tant que bon leur a semblé, ils commencent à monter sur moy, et à couper mes branches, disans, qu'vn tel baston est bon pour marcher, et l'autre propre à ramancher vne cognée. Pour ce qui est du tronc, on en pourra faire de beaux ais. De façon que tandis que ie songe à estendre mes [208] branches, pour les garantir des rayons du Soleil, ils ne songent qu'à me mettre en pieces. N'est ce pas là faire du mal pour le bien? La Couleuure regardant l'homme, luy demanda s'il estoit satisfait, l'homme tout confus ne sçauoit que respondre; neantmoins cherchant quelque eschapatoire. Ie te prie, luy dit-il, monstre moy

Digitized by Google

encores vn tesmoin pour me contenter: car tu sçais que la vie est fort chere.

Pendant qu'il parloit, il passa par là vn Renard, que la Couleuure arresta, le priant de mettre fin à leur different. Le Renard voulut sçauoir de quoy il estoit question. C'est que i'ay fait vn bien à cette Couleuure, se (sic) dit l'homme, et elle me veut persuader, que pour recompense il me faut faire du mal, c'est la cause de nostre dispute. Elle a raison, respondit le Renard, mais dites moy ie vous prie, quel bien a elle receu de vous. L'homme luy raconta, comme quoy il l'auoit retirée des flames auec le petit sac qu'il luy monstra. Quoy, reprit le Renard, vous me ferez accroire, qu'vne telle Couleuure seroit entrée [209] dans ce petit sac; cela me semble bien difficile, et si la Couleuure veut rentrer dans le sac, pour m'esclaircir de cette difficulté, ie decideray vostre affaire en deux mots. Ie le veux bien, respond la Couleuure en commençant à entrer dans le sac. Le Renard qui vouloit favoriser l'homme, se mit à luy dire. Voila ton ennemy dans la prison, sers toy de l'occasion, et empesche qu'il ne te fasse du mal. L'homme lia le sac, et le frapa tant contre vne pierre, qu'il assomma la Couleuure, et par là, finit la crainte de l'vn, et les disputes de l'autre.

Par ces exemples, vous apprenez qu'il ne faut iamais se fier aux belles paroles des ennemis, de peur de tomber dans de pareils accidens.

---

8. Zu Fabel X, 2.

Livre des lum. S. 124ff.

Il y auoit vne Tortuë qui vivoit doucement dans vn Estang, en compagnie de quelques Canards. Il vint vne année de seicheresse, telle qu'il ne resta point d'eau dans l'Estang, de sorte que les Canards furent contraints de

Digitized by Google

déloger, ils allerent trouuer la Tortuë, pour luy dire adieu. Elle leur reprocha qu'ils la quittoient à l'heure de sa necessité, et les pria de l'emmener. Les Canards respondirent, il est vray que vostre separation nous est bien [125] fascheuse, mais nous y sommes contraints: et quand à vous emmener, nous allons faire vne longue traitte, et vous ne pouuez pas nous suiure, à cause que vous ne sçauriez voler, pourtant nous vous donnerons vn conseil, si vous le voulez suiure. La Tortuë demanda, quel conseil? Les Canards dirent, si vous nous promettez de ne dire mot en chemin, nous vous emmenerons en l'air, mais nous rencontrerons du monde qui voudra nous parler, et vous voudrez leur respondre, cela sera cause que vous ne nous suiurez pas. Non, respondit la Tortuë, ie feray tout ce qui vous plaira. Alors les Canards apporterent vn petit baston, auquel, ils firent prendre le milieu à la Tortuë par les dents, luy cõmandans de tenir ferme, et puis deux Canards l'ayant pris chacun par vn bout, l'enleverent: quand ils furent en l'air, ils passerent par vn village, les habitans ayant apperceu les Canards qui portoient la Tortuë, furent estonnez, et se mirent à crier tous à la fois, et comme ils n'auoient iamais veu vne telle chose, à tout moment leurs cris augmentoient. [126] La Tortuë garda quelque tems le silence, à la fin, ne pouuant plus tenir sa parole, elle voulut dire, que les enuieux ayent les yeux creuez, s'ils ne nous peuuent regarder, aussi-tost qu'elle ouurit la bouche, elle tomba par terre, et se mit en mille morceaux.

Ie vous ay apporté cét exemple pour vous monstrer qu'il ne faut pas mespriser les exhortations des amis.

Daneben dürfte die 108. Fabel des Abstemius in Betracht kommen. Neveletus, S. 580f.

Testudo aegre ferens se in locis humidis et convallibus assidue commorari, Aquilam rogavit, quam audiverat ita

Digitized by Google

alte volare, ut maximos terrarum tractus posset longe et late despicere, ut se in altum tolleret, unde ipsa quoque montes et valles, campos et aequora eodem temporis momento posset intueri. Quod quum aquila prompte fecisset, eam ex alto demisit, unde cadens humi illisa et confracta est.

Fabula monet, ne quis se altius extollere velit, quam eius conditio aut natura patiatur.

---

9. Zu Fabel X, 3.

Livre des lum. S. 92 ff.

Vne Gruë s'estoit logée au bord Estang (sic!), viuant des poissons qu'elle pouuoit attraper. Mais estant devenuë vieille, et faible, elle ne pouuoit plus pecher, ce qui la fascha grandement, disant en soy-mesme: i'ay mal fait de n'auoir pas preueu les choses necessaires pour passer ma vieillesse, il faut me servir d'artifice, peut-estre que par ce moyen, ie pourray attraper quelque chose. Elle alla se mettre au bord de l'eau, et commença à pleurer, et soûpirer. Vne Escreuisse l'apperceut de loing, et s'approcha, et luy demanda [93] la cause de ses pleurs. La Gruë respondit, cõment ne serois-ie pas affligée de voir que ie seray bien-tost frustrée de mon petit ordinaire, auec lequel ie passe ceste uie. Il y a deux pescheurs qui ont passé par icy, l'vn disoit à l'autre, il y a ici force poissons, il le faut prendre; son compagnon luy à respondu, il y en a dauantage en vn tel lieu, allons y premierement, et puis nous viendrons icy. Si cela est, il faut que ie me resolue à la mort. L'Escreuisse ayant entendu cela, alla trouuer les poissons, et leur doña cette mauuaise nouuelle. Les pauures poissons tous troublez, nagerent promptement à la Gruë, et luy dirent, vous nous auez mandé vne telle nouuelle qui nous a mis tous en peine, et nous ne sçauons que faire, si ce n'est de nous remettre

Digitized by Google

entierement sous vostre conduite. Quoy que vous soyez nostre ennemye, neantmoins les sages disent que celuy là qui va se refugier chez son ennemy, doit estre asseuré qu'il sera le bien venu, quand l'ennemy a besoin de luy. Vous confessez que vous ne viuez que par nostre moyen; voyez donc ce que vous vou- [94] lez que nous fassions. La Gruë respondit, i'ay ouy ce que vous sçauez de la bouche des pescheurs, nous n'auons pas le pouuoir de nous y opposer, et ie ne sçay point d'autre inuention pour nous en garantir, si ce n'est de vous transporter tous en vn petit Estang qui est icy près, où il y a de fort belle eauë, et où les pécheurs ne peuuent vous prendre à cause de la profondeur. Les poissons dirent, que ce conseil estoit fort bon, mais qu'il (sic) ne pouuoient y aller, sans son aide: la Gruë promet de les assister de tout son pouuoir, mais il faut diligenter adiousta-elle, parce que le temps presse. En fin, ils obtindrent auec prieres et submissions, que la Gruë transporteroit tous les iours, vn certain nombre de ces poissons en cét Estang. Tous les matins, elle ne manquoit pas de prendre trois ou quatre de ces poissons, qui se presentoit (sic) deuant elle à la foule, et les portoient (sic) sur vne petite colline où elle en faisoit vn bon repas, ainsi elle passa quelques (sic) temps à faire bonne chere. Vn iour l'Escreuisse eut enuie d'aller voir ce bel Estang, et en aduer- [95] tit la Gruë, laquelle pensant en soy-mesme que c'estoit son plus grand ennemy, delibera de l'expedier comme les autres, elle le prit doncques sur son col, pour le porter au Cimetiere des poissons. L'Escreuisse voyant de loin les arestes de ses compagnons, se douta de l'affaire, et s'aydant de l'occasion, luy prist le gosier auec ses pieds, et le serra si fort, qu'elle l'estrangla.

Cét exemple vous monstre, qu'il y en a beaucoup qui par leurs propres finesses se causent la mort.

Digitized by Google

10. Zu einem Teil von X, 9.

Le Berger et le Roi. Statt des Hirten bei La F. hat Bidpaï einen Eremiten, der sich am Hofe ganz vergißt und ungerecht wird und den einer seiner Confrères bei Nacht besucht, um ihn zu warnen, indem er ihm die Geschichte von der Schlange als Peitsche erzählt. Diese eingeschaltete Geschichte lautet bei Bidpaï ausführlicher als bei La F.: S. 156—158.

Il y auoit deux hommes qui voyageoient ensemble, l'vn desquels estoit aueugle. Vn iour, estant surpris par la nuict, ils se mirent dans un Pré, pour prendre le repos, et repartir (sic) au poinct du iour. L'aube du iour ayant paru, ils se leuerent pour monter à cheval. L'aueugle commença à chercher [157] son fouët, au lieu duquel, il rencontra vn serpent, qui estoyt tout assoupy de froid, et quasi demy-mort. L'ayant entre ses mains, il le trouua plus doüillet que n'estoit pas son fouët, ce qui le réjouyt, croyant n'auoir point perdu au change, il monta à cheual, ne se mettant plus en peine de ce qu'il auoit perdu.

Mais lors que le Soleil commença à paroistre, et par consequent, à faire plus clair qu'il ne faisoit, son compagnon apperceut le serpent entre les mains de l'aueugle, et faisant vn grand cry, luy dist, ô camarade! tu as pris vn serpent, au lieu de ton fouët, iette le deuant que d'en receuoir les caresses mortelles. Cét aueugle d'esprit, aussi bien que du corps, creut que son compagnon auoit enuie d'auoir son fouët, et que le trouuant beau, cela luy faisoit tenir ce discours: pourquoy, luy respondit il, estes vous enuieux de ma bonne fortune? i'ay perdu mon fouët qui ne valoit plus rien, et le bon Dieu m'en a enuoyé vn tout neuf; ne pensez pas que ie sois si innocent, que ie ne connoisse vos discours interessez, et [158] que ie ne sçache distinguer vn serpent d'auec vn fouët. L'autre se mit à rire, et luy dist, camarade! ie suis obligé par les loix de l'amitié, et de

Digitized by Google

l'humanité, de t'aduertir de cét eminent peril; croy moy si tu veux viure, eloigne de toy ce serpent, et tu eloigneras ton trespas ineuitable; ne sois doncques pas homicide de toy-mesme. L'aueugle aigry de ces paroles, pourquoy me pressez vous, luy respondit-il, pour me fair ietter vne chose que vous voulez amasser. Son compagnon pour luy oster cette opinion fausse, se mit à iurer, et à protester, que ce n'estoit pas là son dessein, et que ce qu'il tenoit entre ces mains, c'estoit vn serpent. Mais tous ces discours, ne peurent destourner l'aueugle de son obstination.

Lors que l'air fut vn peu eschauffé, à mesure que le Soleil elevoit ses rayons, le serpent aussi commença de se ranimer, et de s'entortiller autour du bras de l'aueugle, et sentant sa chair mollasse, se mit à mordre si serré, qu'il luy donna la mort. —

Der Eremit wird durch diese warnende Erzählung erschüttert, wacht unter Tränen auf, faßt gute Vorsätze, gerät aber doch wieder in Staatsintriguen, Geschäfte und Ungerechtigkeiten. Eines Tags verurteilt er einen Unschuldigen zum Tod, bekommt Gewissensbisse, sucht die Sache wieder gut zu machen, wird auf Betreiben der Angehörigen des unschuldig Verurteilten überführt und verurteilt, dieselbe Todesstrafe zu leiden wie jener. — Pour auoir doncques seruy le monde, en quittant Dieu, il a esté puny dés ceste vie.

Die Haupterzählung ist also bei La F. eine wesentlich andere. Der Zug der aufbewahrten Hirten- bzw. Eremitenkleider fehlt ganz in der indischen Erzählung.

Digitized by Google

ANHANG V.

Bibliographische Winke.

Über die politischen Verhältnisse im Zeitalter Ludwigs XIV. wird man noch immer am besten *Leopold von Ranke, Französische Geschichte vornehmlich im 16. u. 17. Jahrhundert*, Leipzig 1869 (Bd. 8—13, insbes. 11 und 12 der Sämtlichen Werke) lesen. Die neueste und umfassendste Darstellung der ganzen damaligen französischen Kultur auf Grund einer freilich mehr philologischen als philosophischen Kritik findet man in der von *E. Lavisse* herausgegebenen *Histoire de France*, Paris, Hachette. In diesem Sammelwerk behandelt der von Lavisse selbst verfaßte 7. Band (1906) die Jahre 1643 bis 1685: 1. La Fronde. Le Roi. Colbert; 2. La Religion. Les Lettres et les Arts. La Guerre; der 8. Band (1. Teil, 1908) behandelt die spätere Regierungszeit Ludwigs, 1685 bis 1715, wobei die äußere Politik von M. de Saint-Léger, die Wirtschaftsgeschichte von Sagnac, die Religions- und Ideengeschichte von Rébelliau und die Hofgeschichte von Lavisse dargestellt wird. Über Gesellschaftsmoral und höfisches Lebensideal vgl. die trefflichen Ausführungen von Olaf Homén, Studier i fransk klassicism, Helsingfors 1914, insbesondere S. 256—281, wo die Maximen des La Rochefoucauld gewürdigt werden.

Das Beste was man über die Literatur und Dichtung des französischen Klassizismus lesen kann, sind die entsprechenden Kapitel bei *Gustave Lanson, Histoire de la littérature française* (9. Aufl., Paris 1906). Von demselben Verfasser besitzen wir ein *Manuel bibliographique de la littérat. franç. moderne* (1500—1900), dessen zweiter Band: Dix-septième siècle, Paris, Hachette 1910, die wissenschaftliche Spezialliteratur über La Fontaine ziemlich vollständig

Digitized by Google

verzeichnet, wozu im Jahre 1914 noch ein *Supplément* erschienen ist, das auf S. 1578f. einige Nachträge bringt. Der wichtigste davon dürfte das Buch von *Louis Roche, La vie de Jean de La Fontaine*, Paris, Plon 1913 sein. Für die Lebensgeschichte und Arbeitsweise des Fabeldichters bringt es manches Neue; weniger für das Verständnis seiner Kunst.

Von den Gesamtausgaben der Werke des La Fontaine ist die von H. Regnier für die Grands écrivains de la France besorgte die vollständigste und zuverlässigste: *Oeuvres de J. de La Fontaine*, Paris, Hachette, 1883—1892, 11 Bände. Die Bände 10 und 11 enthalten das Lexique de la langue de La F., der 1. Band eine gute La Fontaine-Biographie von P. Mesnard. Für die Lektüre der Fabeln kann jede von den vielen moderneren Ausgaben dem Bedürfnis des gebildeten Lesers genügen: vorausgesetzt, daß sie vollständig ist und keine Auswahl bietet; denn die Auswahlen sind zumeist nur nach schulmeisterlichen oder praktischen Rücksichten veranstaltet. Sie lassen sich künstlerisch nicht rechtfertigen. — Von deutschen Übertragungen der Fabeln dürften die des bekannten Humoristen Ernst Dohm, Berlin 1876-1877 (illustriert von Doré), sich am besten eingebürgert haben. Die La Fontaine-Übersetzungen von Theodor Etzel bieten sich zwar in schmucker Ausstattung mit Kupfern des französischen Zeichners Jean Baptiste Oudry (1686 bis 1755) für die Fabeln und des Charles Eisen (1720 bis 1778) für die *Contes* sehr stilvoll dar, sind aber sprachlich und künstlerisch roh. *Die Fabeln des La Fontaine ins Deutsche übertragen von Th. Etzel*, München 1911 und *Die Erzählungen des J. de La Fontaine ins Deutsche übertragen von Th. Etzel*, 1. Bd. 1910, 2. Bd. 1913, München bei G. Müller. Weitere Angaben über Illustrationen und Übersetzungen der Contes findet man bei Hayn-Gotendorf, Biblioteca Germanorum erotica et curiosa, München 1913, 4. Bd., S. 9ff. Porträts, Autographen und Abbildungen des Geburtshauses von

Digitized by Google

La Fontaine gibt das *Album* der oben zitierten Gesamtausgabe in den Grands écrivains.

Über die Entwicklungsgeschichte der Fabel- und Tierdichtung im griechisch-römischen Altertum unterrichtet man sich am raschesten durch *Hausraths* Artikel „*Fabel*" in Pauly-Wissowa, Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, 12. Bd., Stuttgart 1909, Sp. 1704 bis 1736, über altorientalische und sonstige Fabeln, sowie über Tierreligion, Tiersage, Tierdichtung durch die Artikel *Fable* und *Animals* in James Hastings, Encyclopaedia of Religion and Ethics, Edinburgh 1908ff., 1. u. 5. Bd. Die spät- und mittellateinische Fabeldichtung ist, freilich nicht in einwandfrei kritischer Gestalt gesammelt und herausgegeben von *Léopold Hervieux*, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 2. Aufl. Paris 1893—1899, 5 Bde. Das umfassendste und neueste Werk über das altfranzösische Tierepos ist das freilich tendenziöse Buch von *Lucien Foulet*, *Le roman de Renart*, Paris 1914, in der Bibliothèque de l'école des hautes études.

Um La Fontaines Sprachkunst zu würdigen und in den sprachlichen Gebrauch und Geschmack seines Zeitalters einzustellen, kann der gedrängte Überblick über französische Sprachkultur nützlich sein bei *K. Vossler*, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg 1913, und für Einzelheiten die Bände III und IV des großen Werkes von *Ferd. Brunot*, *Histoire de la langue franç.*, Paris 1909 und 1913; sodann im besonderen *Otto Kötz*, *Der Sprachgebrauch La F.s in seinen Fabeln in syntaktischer Hinsicht* in der Zeitschrift „Die neueren Sprachen", 17. Bd., Marburg 1909, S. 257ff., 321ff. und 402ff.

Die Verskunst La Fontaines hat man meist nur auf Äußerlichkeiten und Abweichungen von der klassischen Norm hin untersucht. Dazu bietet noch immer *A. Tobler*, *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, 5. Aufl., Leipzig 1910, die beste Handhabe. Zu einer gründlichen

Digitized by Google

Würdigung nach künstlerischen Gesichtspunkten, wozu bis jetzt nur vereinzelte Ansätze vorliegen, dürfte man die beste Grundlage finden in dem Werk von *Maurice Grammont, Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, 2. Aufl., Paris 1913.

Philologische Erklärung von Einzelheiten aller Art, Quellennachweise, Werturteile usw. geben die meisten Textausgaben. Der reichhaltigste, bunteste, gelehrteste und darum auch überladenste Kommentar ist der in Regniers Gesamtausgabe.

Digitized by Google